

कारो प्रभाव, अशिक्षा, अज्ञानता, और निर्धनता ने छटपटाते हुए लोगों को समस्याओं के व्यापक चित्र उपस्थित किए हैं। इस विशाल भू भाग में प्रति वर्ष बाढ़ आती है, समूचा गांव जलमग्न हो जाता है, प्राण पाने के लिए लोग उधर उधर बिसर जाते हैं।^१ लोग गांव छोड़कर भाग रहे हैं, सेतो का कमाई में कुछ नहीं धरा है।^२ धामद पांछे घर छोड़कर लखनऊ भाग गये, किशो मेस में नौकरो कर ली, टीसुन करताल लेकर लखनऊ निकल गया। बेना काका का छोटा लड़का हबोले कहां निकल गया। रंगू बाबा अपने छोटे भाई कन्नु पांछे के साथ बेलान करने निकल गये।..... गांव के हरिजन अपने गांव में निस्तार न देखकर भाग-भाग कर कलकत्ता और कोइलरो में जाने लगे।..... सारा गांव जैसे बिलरा हुआ, छटपटाता हुआ सन्नाटे में डूबा था।^३

‘पानी के प्राचीर’ साथे सीधे वर्णनात्मक पद्धति के द्वारा पाठकों के हृदय को फकफोरता है। लेखक हो पूरे उपन्यास को कहानी के सूत्र सोलता है, पात्र अपनी ओर से जुप रहते हैं। एकाध स्थल पर किस्सागोई या जलिफ-लेना को कहानी जैसी पद्धति का उपयोग हुआ है। नौर की मां अपने स्वसुर की वीरता को कहानी कहते समय इस पद्धति का प्रयोग करती है। लेखक को जैसे पांछेपुरवा गांव को कथा कहते समय वहां के सेत-सलिहान, मुमि, पेड़-पौधों एवं एक एक कण धरती का अनुभव हो। अपने जीवन्त अनुभव के आधार पर स्वाधीनतापूर्व भारत के गांव की कहानी उजागर करता है। इस कहानी में भूले लोग छटपटाते हैं, एक एकरोटो के लिए हड़डी तोड़ परिश्रम करते हैं, रक्त बहाते हैं, जल्लाद जमोंदार शोषण करते हैं, विदेशी सरकार जुल्म और अत्याचार की संगीने मॉकतो हैं, पुलिस रक्षा करने के बजाय गांव जाने की कोमत वसूल करते हैं। पटवारा और जमोन लगान

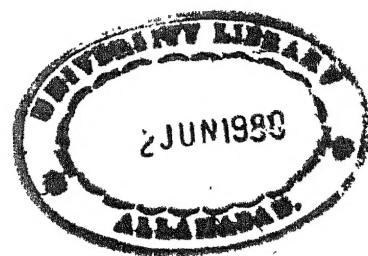
१ पानी के प्राचीर, पृ० २१६

२ वही, पृ० २१७-१८

३ वही, पृ० ३८-४८

स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी उपन्यासों का शिल्प-विधान

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की बी० फिल० उपाधि के लिए प्रस्तुत
शोध-प्रबन्ध



निर्देशक

डा० पारसनाथ तिवारी

प्रस्तुतकर्ता

प्रदीप कुमार शर्मा

हिन्दी-विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

१९७६

प्राक्कथन

रुचि के विषय पर शोध करना सुकर तो होता हा है साथ ही स्कोन्मुखो बनना भी । न जाने क्यों कथा-साहित्य मेरे संवेदनशाल हृदय को प्रकारान्तर से आकर्षित करता रहा है । इसका कारण शायद यह है कि कथा साहित्य के चरित्र हमारे जीवन मे इतने घुले भिले होते हैं कि सहज ही हमारे आत्मोय बन जाते हैं-- और आत्मोय में लगाव तो होता हो है । इस रुचि के अनुसार शोध-विषय पर कार्य करना तो शुरू कर दिया, पर धीरे-धीरे परिस्थितियों के तंतु ऐसे फैलने लगे कि न जाने कितनी बार हताश, निराश और पराजित सा अनुभव करता रहा । अध्ययन से बड़ो भूख पेट की होती है, इस राक्षस पेट के लिए आवारों का तरह दर-दर भटकता रहा । गेटे ने कहीं कहा था-- 'अनवरत असफलता के सिवा इस दुनिया में सब चीज सहन की जा सकती है ।' और सच तो यह है कि अनवरत असफलता आदमी को मुर्दा बना देती है । निरन्तर बेकारों का दर्द लिए कच्कप गति से शोध-कार्य में लगा रहा । जुलाई से दिसम्बर तक इण्टरव्यू का मिलमिला, फिर विन्न, हताश, असफल हो उपन्यासों का और ललचाई आंखों से देखता, तनाव की हालत में उठाकर पटक देता । कुछ आत्मीय लोगों से विलासा मिलती, फिर तो लेखनी सरपट दौड़ने लगता । अजब अस्त-व्यस्तता की स्थिति में शोध-प्रबन्ध पूरा हुआ और अब सोचता हूं कि एक किला फतह कर लिया है । इन सबके बीच कितनी, किस चीज की प्रेरक समझें अब तक समझ में नहीं आया ।

शोध-विषय-वचन के चिलमिले में जावरणाय अध्ययन जो से चर्चा करते समय उन्होंने कहा था-- 'प्रेमचन्द पर रिसर्च करोगे ? उनको जान, नाक, कान सब तो ला गये हो । बचा क्या है ?' वस्तुतः स्वातन्त्र्य पूर्व उपन्यासों पर काफी कार्य हो चुके हैं, उसलि प्रबन्ध लेखक को दृष्टि स्वातन्त्र्योत्तर नवीन उपन्यासों को और गहरी और लगे अनुभव हुआ कि इस क्षेत्र में अपा पर्याप्त कार्य किये जा सकते हैं । आलोच्यकालीन उपन्यासों पर सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक चेतना और तत्त्वको लेकर कार्य हुए हैं, इनमें लेखकों को दृष्टि उपन्यासों के कथ्य पर टिकी रहो है । वस्तुतः इस काल के उपन्यासकारों का रुझान कथ्य का अपेक्षा शिल्प-विधान को और अधिक रहा, कथ्य से अधिक शिल्प को लेकर आकर्षण, नवीनता और उपलब्धि देखो जा सकता है ।

स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी उपन्यासों के शिल्प-विधान पर अब तक हुए शोध कार्य संग्रहमूलक अधिक बन पड़े हैं, अर्थात् कथानक, चरित्र के प्रकार, भाषा-संवाद के रूप आदि को दिखाकर कृतियों में एक साथ दृढ़ने की कोशिश अधिक की गई है । वस्तुतः आलोच्यकालीन नवीन उपन्यास विविध और विशिष्ट व्यक्तित्व रखते हैं और उनका पर्याप्त विस्तृत अध्ययन की आवश्यकता है । विशिष्ट व्यक्तित्व वाले उपन्यासों पर अध्ययन नहीं के बराबर है, एकाध जो हुए भी हैं वे (कांगो, सतही और कलताऊ ढंग के हैं । कुछ अध्ययन तो शिल्प-विधान के त्यों को लेकर हुए हैं, जैसे हिन्दी उपन्यास में चरित्र-चित्रण का विकास (डा० रणवीर रांग्रा) हिन्दी उपन्यास में कथा शिल्प का विकास (डा० प्रतापनारायण टण्डन), हिन्दी उपन्यासों में नायिका का परिकल्पना (डा० सुरेश चिन्हा), हिन्दी उपन्यासों में नायक (डा० सुसुम बाष्णीय) और कुछ अध्ययन विशिष्ट प्रवृत्तियों के आधार पर हुए हैं, जैसे आधुनिक हिन्दी कथा-साहित्य और मनोविज्ञान (डा० देवराज उपाध्याय), हिन्दी के आंचलिक उपन्यास और उनकी शिल्प-विधि (डा० आदर्श सक्सेना) आदि; पर इनसे शिल्प-विधान का समग्र बोध उत्पन्न नहीं हो पाता । हिन्दी उपन्यास की शिल्प-विधि का विकास को दृष्टि से कुछ शोध-प्रबन्ध प्रकाशित हुए हैं-- हिन्दी उपन्यास की शिल्प- विधि का विकास (डा० कृष्णा नाग), हिन्दी उपन्यास की शिल्प-विधि का विकास (डा० ओम शुक्ल) और हिन्दी उपन्यासों

का शिल्पगत विकास (डा० कृष्णा समरेना) आदि -- पर इनमें स्वाधानतापूर्व उपन्यासों का अध्ययन विशेष रूप से हुआ है, स्वातन्त्र्योत्तर उपन्यासों का अवलोकन नहीं हो पाया है, जो हुआ भी है वह संकुचित, स्कांगो और अप्रमूर्ण है।

स्वातन्त्र्योत्तर उपन्यासों का शिल्प-विधान को दृष्टि से अध्ययन संबंधों चार विशिष्ट शीघ-प्रवृत्त देखने को मिले हैं । हिन्दी उपन्यास शिल्प : बदलते परिप्रेक्ष्य (डा० प्रेम मटनागर) तथा प्रेमबंदोत्तर उपन्यासों को शिल्प-विधि (डा० सत्यपाल बुध) में उपन्यासों का शिल्प सम्बन्धी वर्गीकरण वैज्ञानिक और प्रमात्मक है । डा० मटनागर ने कई विशिष्ट शिल्प प्रविधियों से सम्बन्धित समन्वित रूप से उपन्यासों को समन्वित शिल्प-विधि के अन्तर्गत रखकर बचाव करने का उपक्रम किया है । उन्होंने बहुत से महत्वपूर्ण और कमजोर उपन्यासों को भी अध्ययन का विषय बनाया है, इसके अतिरिक्त उनका सम्पूर्ण विवेचन संक्षिप्त और स्कांगो है । डा० स बुध ने अध्ययन को इतना विस्तार दे दिया है कि कई स्थलों पर वे विषय से असम्बन्धित हो गये हैं । साथ ही उन्होंने बहुत-से नवीन उपन्यासों का अध्ययन छोड़ दिया है । हिन्दी उपन्यास : पारम्पर्य और प्रयोग (डा० सुमित्रा) में पारम्पर्य को दिखलाते हुए शिल्प और वस्तु सम्बन्धी प्रयोगों को खोज की गई है, इसलिए स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी उपन्यासों के शिल्प-विधान का सम्पूर्ण बोध तो नहीं होता, पर नवीन शिल्प प्रविधियों की ओर संकेत अवश्य मिल जाते हैं । हिन्दी उपन्यास : शिल्प और प्रयोग (डा० त्रिभुवन सिंह) में प्रथम बार स्वातन्त्र्योत्तरकाल में विकसित नवीन शिल्प प्रविधियों का नव्य, वैज्ञानिक और विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत हुआ है । उनका अध्ययन इतने विस्तार के साथ हुआ है, फिर भी स्वातन्त्र्योत्तर विशिष्ट उपन्यासों के विशिष्ट शिल्प-विधान का अध्ययन अलग से नहीं दिखाया जा सका है । उनका विवेचना वस्तुतः अंग्रेजों के आलोचना ग्रन्थों के सिद्धान्तों पर आधारित है, यहां तक कि बहुत से शिल्प रूप, जिनका हिन्दी उपन्यासों में उदाहरण तक नहीं मिलता, उनका भी संकेत दिया गया है । शिल्प और प्रयोग को दृष्टि से उनका अध्ययन सम्पूर्ण तो है, किन्तु हिन्दी के नवीन उपन्यासों का विस्तृत और विशिष्ट अध्ययन होनेको अपेक्षा अब भी रह

जाती है ।

इसके अलावा कई महत्वपूर्ण आलोचनात्मक ग्रन्थ भी प्रकाशित हैं । अधुरे साक्षात्कार (नेमिचन्द्र जैन), हिन्दी उपन्यास : उपलब्धियाँ (डा० लक्ष्मी सागर वाष्णीय), हिन्दी उपन्यास : एक अन्तर्गता (डा० रामदश मिश्र), हिन्दी उपन्यास (डा० सुरेशसिन्हा), हिन्दी उपन्यास : पहचान और परत (डा० इन्द्रनाथ मदान), हिन्दी उपन्यास : प्रयोग के चरण (डा० राजमल बोरा) हिन्दी नवलेखन (डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी) तथा पत्रिकाओं में प्रकाशित छिटपुट लेख । इन ग्रन्थों को समोच्च का स्तरमान उपन्यासों के कथ्य की ओर अधिक है, शिल्प-विधान की ओर संकेत सीमित और लगभग चलताऊ ढंग पर है ।

उपयुक्त कमियों और आवश्यकता को ध्यान में रखकर प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के लेखक ने जुने हुए कुल इक्कोस स्वातंत्र्योत्तर विशिष्ट उपन्यासों का शिल्प-विधान की दृष्टि से विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत किया है । प्रथम अध्याय को चार विभागों में बांटा गया है । पहले विभाग में 'शिल्प विधान' के अर्थ का या अभिप्राय के विषय में प्रचलित प्रयोगों का सफ़ा करते हुए उसे नये प्रकार से समझने का प्रयास हुआ है । शिल्प-विधान के महत्वपूर्ण मुल्यांकन करते हुए उसके विभिन्न स्तरों का स्थापन और उसका सम्बन्ध उपन्यास के सृजन पक्ष से दिखाया गया है । दूसरे विभाग में उपन्यास की सृजन-प्रक्रिया का सम्पूर्ण विश्लेषण विवेचन हुआ है । कथाकार के सृजन पर पड़ने वाले प्रभावों और सृजन की विधियों की ओर भी पर्याप्त संकेत दिये गये हैं । तीसरे विभाग में औपन्यासिक शिल्प विधान के विकास का संक्षिप्त ऐतिहासिक वृत्त प्रस्तुत करते हुए यह स्पष्ट किया गया है कि युग और परिवेश के परिवर्तन के ^{अनुसृत्य} शिल्प विधान में परिवर्तन होना स्वाभाविक एवं अनिवार्य है । चौथे विभाग में उपन्यास के तत्त्वों--कथानक, चरित्र-चित्रण, संवाद, देश-काल और वातावरण तथा भाषा एवं प्रस्तुतीकरण का अर्थ तथा उनका उपन्यास में महत्व और कार्य दिखाते हुए स्वातंत्र्योत्तर नवीन शिल्प-परिवर्तनों का विस्तार से वर्णन दिया गया है ।

द्वितीय अध्याय स्वातन्त्र्योपर परिवेश में हुए परिवर्तनों-- सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक, साहित्यिक तथा सांस्कृतिक-- की अभिव्यक्ति देता है। तृतीय अध्याय में अब तक किये गये वर्गीकरण को जम्बो कृत करते हुए प्रवृत्ति की प्रधानता के आधार पर वर्गीकरण दिया गया है। वर्णनात्मक शिल्प-विधान के अभिप्राय और प्रक्रिया का स्पष्टीकरण देते हुए इस वर्ग के चार प्रमुख उपन्यासों-- जहाज का पंखो, बंद और समुद्र, अंधेरे बंद कमरे तथा 'यह पथ बंधु था' का विशिष्ट अध्ययन प्रस्तुत किया गया है।

चतुर्थ अध्याय मनोविश्लेषणात्मक शिल्प संसार को विवेचित करता है। इस विधान को स्पष्ट करते हुए इस वर्ग के तीन प्रतिनिधि उपन्यासों 'नदी के दीप', 'मकली मरी हुई' तथा 'सुरजमुखी अंधेरे के' का सांगोपांग अध्ययन प्रस्तुत करता है। पंचम अध्याय में अंकल और आंचलिकता का अन्तर तथा आंचलिक शिल्प विधान का सूक्ष्म विश्लेषण तथा इससे सम्बन्धित तीन विविध व्यक्तित्व वाले उपन्यासों-- 'मैला आंचल', 'पानी के प्राचीर' और 'अलग अलग बैतरिणी' का विस्तार से अध्ययन देने का प्रयास हुआ है। षष्ठ अध्याय ऐतिहासिक शिल्प विधान को विवेचना करता है। उपन्यासकारों द्वारा उपन्यास में इतिहास का उपयोग, ऐतिहासिक उपन्यासों का वर्गीकरण तथा इस क्षेत्र के तीन प्रयोग परक उपन्यासों-- 'मुर्दा का टीला' (इतिहासामास प्रस्तुत करने वाला), 'चारु चन्द्र लेख' (अर्द्ध ऐतिहासिक) तथा 'कुणाल की आँखें' (शुद्ध ऐतिहासिक) का विस्तृत अध्ययन प्रयासित करता है।

सप्तम अध्याय स्वतंत्रता के बाद निर्मित नये विधान-व्यंग्यात्मक शिल्प विधान- का स्पष्टीकरण कर तथा नव्यता एवं आकर्षण का विवेचन प्रस्तुत करते हुए इस वर्ग के दो विशिष्ट उपन्यासों-- 'साली कुर्सी' की 'आत्मा' तथा 'राथ दरबारी' का सम्पूर्ण अध्ययन देने का प्रयास करता है। अन्तिम अष्टम अध्याय में जम्बो कृत करने वाले तथा पाठकों को केवल प्रयोगों के आधार पर आकर्षित करने वाले प्रयोगपरक उपन्यासों-- 'बहती गंगा', 'बाँदनी के सण्डहर', 'सुरज का सातवां घोड़ा', 'अठारह सुरज के पोथे' तथा 'दूसरी बार' का विशिष्ट अध्ययन प्रस्तुत किया गया है।

प्रबन्ध लिखने और प्रस्तुत करने में आदरणीय गुरुवर डा० पारसनाथ तिवारी को अनुकम्पा को कमो नहीं भुला सकता, क्योंकि जिस कुशलता और सहज भाव से उन्होंने निर्देशन दिया, समय-समय अपनी ममता और स्नेह के प्रफुरण से कठिनायियों को हल्का किया-- यह सब न मिलता तो शायद अब तक प्रबन्ध लिख न पाता । यह सब उन्होंने कें चरणों की कृपा का फल है ।

श्रेष्ठ पिता श्री श्यामसुन्दर शर्मा तथा ममतामयी मां के प्रति आभार ज्ञापित करना तो औपचारिकता को निबाहना होगा, क्योंकि मेरा जो कुछ भा है, सब उन्होंने का दिया हुआ है । हर पल साथ रहने वाली तथा मेरी सारी वेदनाओं को सहज हंस कर पो जाने वाली पत्नी पुष्पा को आभार देना, उसके चरित्र को बौना कर देना है। बेकारी को कुंठाओं को जिस निश्कल स्नेह से कम किया और परितोष दिया, वह सहज भुलाने की चीज नहीं है ।

आदरणीय बड़े भाई श्री त्रिलोकोनाथ मिश्र का अत्यन्त कृतज्ञ और उपकृत हूँ । उन्होंने प्रबन्ध को टंक्ति कराने के लिए आर्थिक सहायता देकर संकट का बहुत बड़ा हिस्सा हल्का कर दिया है । अपने मित्र भाइयों श्री युक्त डा० राकेश चतुर्वेदी, अशोक कुमार शर्मा, राकेश जोहरी, कैलाश गौतम, राजाराम दीक्षित तथा शरद शुक्ला की शुभचिन्ताओं और सहायता के प्रति अनुगृहीत हूँ । श्री युक्त रामदत्त त्रिपाठी ने मेरी सोमाओं की ध्यान में रक्कर शोध-प्रबन्ध टंक्ति करने में जो परिश्रम और विनम्र व्यवहार से आकर्षित किया, उसके प्रति अत्यन्त उपकृत हूँ ।

अन्त में, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग संग्रहालय तथा इलाहाबाद विश्वविद्यालय पुस्तकालय के कर्मचारियों ने ग्रन्थों को देखने और पढ़ने में जो सहायता दी है, उनके भी आभारी हूँ और उन सभी विद्वानों के प्रति आभार ज्ञापित करता हूँ जिनसे प्रस्तुत प्रबन्ध में सहायता लेने की कोशिश की गई है ।

प्रथम अध्याय : शिल्प-विधान विवेचन

१- अर्थ विवेचन

(क) अभिप्राय (ख) कला एवं शिल्प में अंतर

(ग) शिल्प प्रयोग के स्तर--

शिल्प के लिए शिल्प का प्रयोग, केवल भावों का प्रदर्शन,
भाव एवं शिल्प की सम्पृक्ति ।

(घ) परिपूर्ण एवं हुरदुरा शिल्प

(ङ०) युगीन शिल्प ।

२- उपन्यास : सृजन प्रक्रिया--

(क) सृजन और व्यक्तित्व

(ख) सृजन और अनुभव

(ग) सृजन के ताण

(घ) सृजन और कथानक

(ङ०) सृजन और चरित्र

(च) सृजन और अध्ययनशीलता

(छ) सृजन : प्रतिभा और साधना

(ज) सृजन और अवचेतन

(झ) अज्ञात सृजन

३- शिल्प विधान में परिवर्तन : एक अनिवार्य प्रक्रिया

४- उपन्यास के तत्व : व्याख्या और विवेचना--

(क) कथानक

- (स) चरित्र-चित्रण या पात्रांकन
- (ग) संवाद
- (घ) देशकाल और वातावरण
- (ङ०) भाषा एवं प्रस्तुतीकरण

द्वितीय अध्याय : स्वातन्त्र्योत्तर परिवेश

(क) राजनीतिक परिवेश --

- १- नैतिकता की बात
- २- आम जनता और चुनाव
- ३- जो हज़ूरी और पड़ुन
- ४- शोषण
- ५- व्यवस्था के तिलाफ़ आवाज
- ६- युद्ध की विधोषिकारं
- ७- दायित्व की बात
- ८- छटपटाता हुआ मनुष्य
- ९- साहित्यकार भी राजनीति से सम्बद्ध
- १०- युवा पीढ़ी ।

(ख) सामाजिक परिवेश --

- १- संक्रमण
- २- बढ़ती हुई मोड़ और अकेलेपन की अनुभूति
- ३- नागरी बोध
- ४- ग्राम्यबोध
- ५- पश्चिम का प्रभाव
- ६- 'सेक्स' के प्रति रुकान
- ७- अस्तित्वबोध, लोसलापन और रिक्तता ।

(ग) आर्थिक परिवेश --

- १- बढ़ती हुई लागतें
- २- औद्योगिकीकरण
- ३- सरकारी करण

(घ) सांस्कृतिक एवं साहित्यिक परिवेश

तृतीय अध्याय : शिल्प-विधान का वर्गीकरण एवं स्वातन्त्र्योत्तर-
हिन्दी उपन्यासों का शिल्पगत मूल्यांकन

वर्गीकरण : वर्णनात्मक शिल्प-विधान-- विशिष्ट उपन्यासों का
अध्ययन --

- १- जहाज का पंखी
- २- बंद और समुद्र
- ३- जेठे बंद कमरे
- ४- यह पंथ बंधु था

चतुर्थ अध्याय : मनोविश्लेषणात्मक शिल्प-विधान

विशिष्ट उपन्यासों का अध्ययन --

- १- नदी के बीच
- २- मकली मरी हुई
- ३- सुरजमुली जेठे के

पंचम अध्याय : आंचलिक शिल्प-विधान

विशिष्ट उपन्यासों का अध्ययन --

- १- मेला आंचल
- २- पानी के प्राचीर
- ३- अलग अलग बैतरणी

विषय

पृष्ठसंख्या

षष्ठ अध्याय : ऐतिहासिक शिल्प विधान

विशिष्ट उपन्यासों का अध्ययन --

१- मुर्दों का टीला

२- चारुचन्द्र लेख

३- कुणाल की आँखें

सप्तम अध्याय : व्यंग्यात्मक शिल्प विधान

विशिष्ट उपन्यासों का अध्ययन --

१- साली कुर्सी की आत्मा

२- राग दरबारी

अष्टम अध्याय : प्रयोगात्मक या प्रयोगपरक शिल्प विधान

विशिष्ट उपन्यासों का अध्ययन --

१- बहती गंगा

२- चांदनी के लण्डन

३- सुरज का सातवां घोड़ा

४- तंतु जाल

५- जठारह सुरज के पोथे

६- दूसरी बार

उपसंहार

परिशिष्ट --(१) सहायक ग्रन्थ सूची

परिशिष्ट --(२) अंग्रेजी पुस्तकें

परिशिष्ट --(३) कौशल, पत्र-पत्रिकाएं, जर्नल्स एवं परिचर्चा

प्रथम अध्याय

-0-

(१) शिल्प विधान -- अर्थ विवेचन

~~~~~

उपन्यास साहित्य को आधुनिक विधा है । इसके विकास का इतिहास प्रायः दो-तीन शताब्दियों का हो है । अधिकतर आलोचकों (और रचनाकारों) का मस्तिष्क काव्य तथा काव्य शिल्प के अध्ययन और उसकी समीक्षा में संलग्न रहा है, इसलिए एक प्रकार से उपन्यास का मार्ग ही अवलुब्ध हो गया था । उपन्यास भी एक कलात्मक विधा हो सकती है, यह बात उनके मस्तिष्क में नहीं स्पष्ट पा रही थी । वे तो इसे सामाजिक ध्यान दिलाने में ही असमर्थ हो रहे थे, समीक्षा और अध्ययन को तो बाह्य ही विलग थी । व्यक्ति का उपन्यास पढ़ना और लिखना एक रहस्य और असाधारण कार्य माना जाता था । किन्तु आज इसे सर्वाधिक और अधिकतम कला का वस्तु ग्रहीत किया जाता है । अब तो अपनी विस्तृति में इसने

१ "More critics have applied themselves to the study of poetic forms than to the forms of the novel....."  
O' Connor, William Van/Forms of Modern fiction /P. 3.

२ "जिस स्वतन्त्रता के साथ हम आज उपन्यास पढ़ते हैं, वह स्वतन्त्रता उन्नीसवीं शताब्दी के पाठकों को नहीं थी । यही परिस्थिति यूरोप में १८ वीं शताब्दी में थी । जब वाल्टर स्काट ने अपना 'वेवली' उपन्यास प्रकाशित किया था तो उस पर अपना नाम दिया था, क्योंकि उस समय उपन्यास लिखना किसी भी प्रतिष्ठित व्यक्ति के लिए अच्छा नहीं समझा जाता था ..... ।"

--डा० लक्ष्मीसागर बार्हण्य : 'हिन्दी उपन्यास-- उपलब्धियाँ', पृ० १३

३ "...The novel seems to me the most magnificent form of art..." James, Henry / The Art of fiction / P. 19.

एक विशाल परिधि को घेर रहा है। कलात्मक विधा के रूप में प्रतिष्ठित हो जाने से उसका शिल्प पदा व्याप्य हो नहीं इत्यन्त महत्वपूर्ण हो जाता है। क्योंकि अंततः शिल्प के बिना कला अधुरा होता है। समकालीन आलोचना में शिल्प-विधान के विवेचन का रुफान तेजो से बढ़ा है, क्योंकि नये कथाकारों को प्रतिमा का निसार सबसे पहले नए शिल्प रूपों में संभावित होता है।<sup>१</sup> शायद उपन्यास के इतिहास में ऐसा काल कभी नहीं आया था, जितना कि आज शिल्प सामग्री पर ध्यान केन्द्रित किया जाता है। मनोदृष्टि यह है कि निकट भविष्य में और भी बेहतर रूप से उसको समझा जायेगा, अपेक्षाकृत जैसा कि अतीत में समझा गया था।<sup>२</sup> इस प्रकार आज 'शिल्प - विधान' या 'शिल्प-विधि' को उपन्यास का सर्वाधिक महत्वपूर्ण पदा माना जाना चाहिए।

इधर हिन्दी में 'शिल्प-विधान' या 'शिल्प-विधि' के अर्थ को ठोक-ठोक समझने की कोशिश कम की गई है। इसे प्रायः अंग्रेजी के 'टेक्नीक' का हिन्दी-रूपान्तर माना गया है।<sup>३</sup> यदि हम इसे 'टेक्नीक' का हिन्दी-रूपान्तर मान लें, तो कहेंगे कि किसी कृति के निर्माण में उसके अवयवों एवं व्योरों के कुशल संयोजन का प्रयास किया गया है। उसकी बुनावट में कारीगरी और बारोक युक्तियों से काम लिया गया है। अतः कुशल कारीगरी ही किसी कृति का शिल्प-विधान है। इस शर्त

१ Beach, J.W. / The Twentieth Century Novel / P. 4.

२ 'शिल्प विधि अंग्रेजी के टेक्नीक का हिन्दी रूप है, इसका तात्पर्य रचना-पद्धति से है।'

—डा० सत्यपाल शुभ : 'प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों को शिल्प-विधि', पृ० १

३ (क) Technique प्रविधि, क्रियाकल्प--'किसी भी कला में प्रविधि technique ) का तात्पर्य कलात्मक निष्पादन की विधि से होता है, अर्थात् किसी कृति के अवयवों और व्योरों को गुम्फित करने की कुशल पद्धति।'

—डा० मेन्द्र (सम्पादक) : 'मानविकी पारिभाषिक कोश', पृ० २४७।

(ल) Technique (१) तकनीक, प्रविधि, (२) शिल्प कौशल, कला प्रवीणता

'मानक अंग्रेजी हिन्दी कोश', पृ० १३६०।

में कि कृति को बनावट बड़ी भारीक और उसका गुम्फन अत्यन्त कौशलपूर्ण ढंग से निष्पादित किया गया हो, अनेक कृतियों का अपना कोई शिल्प-विधान नहीं होना चाहिए, क्योंकि हो सकता है कि उसमें कुशलपूर्ण संयोजन न हुआ हो। हिन्दो में प्रेमचंद के पहले के कलाकारों, अंग्रेजी में वाल्टर स्काट और कुछ पहले के कलाकारों, रूसी में गोर्की और तुर्गेनेव के पूर्व के कथाकारों और फ्रेंच में बाल्जाक और फ्लाबर्ट से पहले के उपन्यासकारों का अपना कोई शिल्प-विधान न रहा होगा, क्योंकि इन रचनाकारों ने संगठन की कुशलता पर उतना ध्यान नहीं दिया है। इस स्थिति में यहां इन कृतियों को समीक्षा के लिए 'शिल्प-विधान' का प्रश्न ही नहीं उठना चाहिए। पर वास्तविकता यह है कि इन कृतियों का भी अपना कोई न कोई 'शिल्प-विधान' है, चाहे वह जिस प्रकार का हो। अतः अंग्रेजी का 'टेक्नीक' शब्द शिल्प-विधान के पूरे अर्थ को व्यंजित करने में असमर्थ है।

डा० लक्ष्मीसागर बाबू<sup>१</sup> ने शिल्प-विधि को शैली का पर्याय मान लिया है, जब कि शैली साफ-साफ शिल्प विधि का एक अंग है। शैली किसी कृति को शिल्प-विधि को प्रस्तुत करने का सशक्त अंग अवश्य है, किन्तु उसे स्वयं शिल्प-विधि नहीं कहा जा सकता। शैली की ही शिल्प-विधि या शिल्प विधान मानने का भ्रम बहुत अरसे से च रहा है।

नाना प्रकार की विधियों, रीतियों और प्रक्रियाओं के समुच्चय को

१ वे स्वातन्त्र्योत्तर उपन्यासों का विभाजन शिल्प की दृष्टि से इस प्रकार करते हैं:-

(१) वर्णनात्मक शैली -- प्रमुख उपन्यास मुले बिसरे बित्र (१९५२) भावतोचरण

वर्मा, फूठा सब (१९५०-६०) यशपाल इत्यादि।

(२) पत्रात्मक शैली -- बंद हसीनों के स्रुत (उग्र)

(३) फोटोग्रेफिक शैली -- मैला आंचल (१९५४), परती परिकथा (१९५६)

फणीश्वरनाथ रेणु .... इत्यादि।

जब कि यह विभाजन शैली की दृष्टि से है।

द्रष्टव्य -- डा० लक्ष्मीसागर बाबू<sup>१</sup> : 'हिन्दी उपन्यास-उपलब्धियाँ', पृ० २२।

भी शिल्प-विधि माना गया है<sup>१</sup>। इस रूप में सर्जक के लिए जैसे कई नियम या रीतियां दो गई होती हैं, एक साका उपलब्ध होता है। बस उस साके पर रचनाकार उपन्यास खोज देता है। ऐसा आभास होता है, जैसे रचनाकार को शिल्प-विधि की शिक्षा दी जाती हो। शायद नियम, रीतियां और प्रविधियां उसे प्रदत्त न हों तो वह कृति का निर्माण कर ही नहीं सकता। कहना न होगा, कृतिकार किसी ढांचे या नियमों से बंधा नहीं होता। न हो, उसे शिल्प-विधि की शिक्षा दी जा सकती है। प्रतिभा-शाल कथाकार अपनी प्रतिभा के द्वारा कुछ विधियों और प्रविधियों का गठन अवश्य कर सकता है, किन्तु ये विधियां और प्रविधियां उसका व्यक्तिगत चोज होंगी। इतनी व्यक्तिगत नहीं जिसे कोई अन्य अपनाने का दावा न करे। दूसरे कथाकार भी इन विधियों का उपयोग कर सकते हैं, पर वे इसके लिए विवश नहीं हैं। इस प्रकार शिल्प-विधि या शिल्प-विधान की विभिन्न रीतियों, नियमों एवं प्रविधियों का आकलन भी नहीं कहा जा सकता। ऐसे प्रम का संकेत पश्चिम के सशक्त समोदाक मार्क शोरर ने भी किया है, 'उपन्यास विधा में शिल्प.... हम किसी प्रकार यह मानकर चलते हैं कि इसका अभिप्राय केवल दो गई सामग्रियों का संगठन है।'<sup>२</sup>

शिल्प-विधि या शिल्प-विधान का सम्बन्ध वस्तुतः उपन्यास के सृजन पद्धति से है। उपन्यासकार के मस्तिष्क में समाज की सच्चाइयां, जादमों की हालत

-----  
१ 'इस प्रकार, साहित्यकार अपनी रचना के सृजन को प्रारम्भिक अवस्था से लेकर उसे कलात्मक रूप प्रदान करने की अन्तिम अवस्था तक जिन नाना प्रकार की विधियों, रीतियों एवं प्रक्रियाओं को काम में लाता है, वह सभी विधियां और रीतियां शिल्प-विधि के नाम से पुकारे जाती हैं।'

--जोम्सुकल (डा० श्रीमती) : 'हिन्दी उपन्यास की शिल्प-विधि का विकास', पृ० २६

२ "A novelist can not be taught the technique..." O' Connor, William Van / Forms of Modern Fiction / P. 1.

३ do, P. 10.

और परिवेश के यथार्थ संग्रहीत होते रहते हैं। इसका वर्णन करने के लिए उसके मन में भावों का उदेलन होता है। वह इन संग्रहीत भावों अथवा भाववस्तु को केनवस पर उतारना चाहता है। और जिस ढंग से, जिस प्रक्रिया से उसे उतारा गया है, वही इसका शिल्प-विधान है। उपन्यासकार जो कुछ कहना चाहता है, या जो उसने कहा है, वह उपन्यास का भाववस्तु है और जिस ढंग से, जिस ढाँचे में उसे प्रस्तुत किया है, वह उसका शिल्प विधान है। भाववस्तु उपन्यास का बाह्य पक्ष है और शिल्प विधान आन्तरिक। हमारे शब्दों में, उपन्यास के सृजन को आन्तरिक प्रक्रिया हो उसका शिल्प-विधान है। सृजन का यह कार्य किसी भी प्रकार से पूरा किया जा सकता है। इस प्रकार शिल्प एक रचनात्मक मूल्य भी है। एक ऐसा मूल्य जिसके द्वारा किसी कृति का मूल्यांकन किया जा सके। सर्वेक कथाकार अपने भाव-वस्तु को सम्प्रेषित करने के लिए उपन्यास का सृजन इस प्रकार करता है कि सम्पूर्ण रूप से अभिप्रेत को अभिव्यक्ति दिला सके। नये भाववस्तु नए शिल्प को सर्वदा मांग करता है। इसी में कथाकार तथा कथा की नवीनता की संभावनाएं परिभाषित होती हैं। समर्थ कलाकार हमेशा अपने प्रतिष्ठा इन्हीं सम्भावनाओं में स्थापित करता है। वह नये भाव-बोध तथा नये सौन्दर्य-बोध को प्रस्तुत करने के लिए सृजन का नवीन ढाँचा प्रस्तुत करता है। शिल्प विधान के लिए इस प्रकार अंग्रेजी का स्ट्रक्चर (Structure)<sup>3</sup> और फार्म (Form)<sup>4</sup> शब्द अधिक उपयुक्त प्रतीत होता है। स्ट्रक्चर और फार्म शब्दों में उपन्यास की सम्पूर्ण आन्तरिक सृजना को समेटने

१ 'हम उनका ध्यान शिल्प के रचनात्मक पक्ष और उसको रचनात्मक संभावनाओं को और दिखाते हुए, निवेदन करना चाहेंगे कि 'शिल्प' एक रचनात्मक 'मूल्य' है, यन्त्र नहीं।'

--डा.परमानन्द श्रीवास्तव : 'हिन्दी कहानों की रचनात्मक प्रक्रिया', पृ० २३३।

२ "Technique, at last is measure...." O' Connor, William Van / Forms of Modern Fiction / P. 28.

३ Edwin Muir ने शिल्प-विधान के लिए 'Structure' शब्द को स्वीकार किया है। द्रष्टव्य -- "Structure of the Novel".

४ शिल्प-विधान के लिए 'Form' शब्द पर William Van O' Connor अत्यधिक जोर देते हैं। द्रष्टव्य -- 'Forms of Modern Fiction'.



को सामर्थ्य है ।

शिल्प-विधान को शक्तिमत्ता तथा निर्बलता कथाकार को प्रतिभा तथा उसको क्षमता पर निर्भर । कोई शिल्प अधिक सज्जाम हो सकता है और कोई अधिक निर्बल । यानी, उसके गुण में स्तरीय अंतर आ सकता है । उपन्यास को बुनावट बारोक, उसकी काट-कांठ सुद्धम भी हो सकते हैं और भद्दे भी । किन्तु यह स्पष्ट है कि जहाँ सज्जन होगा, वहाँ उसका शिल्प-विधान भी होगा । जैसे मूर्तिकार एक मूर्ति के गढ़न में किसी भी प्रकार से छेनियों एवं हथौडों का आघात कर सकता है । कृति के समापन तक जो कुछ भी सज्जन की प्रक्रिया चल रही है, वही उसका शिल्प-विधान है । यह जरूरी नहीं कि प्रक्रिया में अत्यन्त बारीकियों से काम लिया गया हो अत्यन्त सुद्धम मनोभावों को व्यक्त करने की कोशिश की गई हो । वह अपाकृत सज्जना भोंडो और मोथरी भी हो सकते हैं, किन्तु उसका यह रूप भी एक शिल्प है । इस स्तर पर हम यह अवश्य कहेंगे कि एक मूर्ति या मूर्तिकार का शिल्प कमजोर है, जब कि दूसरे मूर्तिकार या मूर्ति का शिल्प प्रहर और वजनदार है ।

उपन्यास शिल्प अपने-आप में किसी कृति को अभिव्यक्ति देने का अधिक और उपयुक्ततम माध्यम है । वह उपन्यासकार को पड़ताल करता है, कि वह कितना बर्थ समर्थ कथाकार है । रचनाकार अपने उचित शिल्प के माध्यम से अपनी बात को अधिक सार्थक ढंग से कह सकता है । उपन्यास एक मकान है, जिसमें अनेक लिङ्कियाँ हैं, और हम कहेंगे कि उस मकान के सौन्दर्य-बोध के लिए सभी लिङ्कियों को परखना होगा । तभी उसको पुरी कला का आकलन किया जा सकता है । उसको लिङ्कियों को हम उस मकान की शिल्प-विधि कहेंगे ।

शिल्प विधान एक मौलिक चीज है, किन्तु इतनी मौलिक नहीं कि परम्परा और समकालीनता से उसका कोई सम्बन्ध हो न हो । यह हम कह आये हैं कि रचनाकार बंधे ढाँचे और नियमों में अपनी सज्जना नहीं करता, किन्तु ऐसा नहीं होता

1 ".....That structure is the key to the novelist's success or failure". O' Connor, William Van / 'Forms of Modern Fiction' / P. 30.

2 Shapario, Charles (edited by) / Twelve Original essays on great English novels / P. 7.



कि वह उपन्यासों के सृजन में, उसके इतिहास को जाने बिना, उसका शिल्प-युक्तियों एवं प्रविधियों से अभिज्ञ हुए बिना, कला कर्म पूरा कर ले। अर्थात् परम्परा और समकालीनता से परिचित होना जरूरी है। परम्परागत सूत्रों को वह पूरी तरह स्थापित तो नहीं करता, किन्तु उसको कोई-न-कोई ऐसा बाद की रचनाओं में अंकित अवश्य होती है। बिल्कुल नई या समकालीन कृतियों में अतीत के इन सूत्रों को देखना दुष्कर कार्य है, क्योंकि वे धीरे-धीरे इतने घुल-मिल जाते हैं कि उनके पृथक्त्व के लिए इतिहास का मूल्यांकन करना होगा। पर यह सब है कि समकालीन रचनाओं में परम्परागत सूत्र किसी-न-किसी स्तर पर अनुगुंज प्राप्त करते हैं। परम्परागत सूत्र एक प्रकार से सतत प्रवाहशील रहते हैं। कलाकार के अचेतन मस्तिष्क में ये सूत्र बिखरे पड़े रहते हैं, फिर उसके मस्तिष्क का निर्माण भी इन विचारों के द्वारा हो तो होता है। सृजन की दुनिया में शिल्प का कार्य-व्यापार प्रवहमान परम्परा को आगे विकसित करना है। शिल्प अपने आप में मौलिक होते हुए भी परम्परागत सूत्रों द्वारा निर्मित होता है। मौलिक इसलिए कि दूसरी कृतियों के सापेक्ष में, किसी स्तर पर नवीनता को सामर्थ्य रखता है। इस प्रकार शिल्प अ मौलिक भी है और पद भी।

शिल्प कथाकार के अनुभवों को प्रक्षेपित करने का उपयुक्ततम आधार है। शिल्प ही केवल साधन है, जिसके द्वारा वह अपने विषय एवं अपने अभिप्रेत को प्रस्तुत करने का माध्यम बनाता है। और उसी के द्वारा वह उसका अनुसन्धान, गवेषणा तथा विकास करता है, अपने अभिप्रेत को उचित रूप से सम्प्रेषित करता है और अन्त में इसका मूल्यांकन करता है। एक अच्छे शिल्प के द्वारा वह अपनी बात को अधिक तीव्र और तेवर के साथ रख सकता है। प्रबल से प्रबल भाववस्तु भी

१ "Technique is the only means he has of discovering, exploring, developing his subject, of conveying its meaning, and, finally, of evaluating it," O'Connor, William Van / *Forms of Modern Fiction* / P. 9-10.

सुगठित शिल्प को अनुपस्थिति में अर्थहीन हो जाती है ।

उपन्यास के प्रारम्भिक इतिहास में शिल्प को एक अतिरिक्त वस्तु के रूप में परखा जाता रहा है<sup>१</sup> । वस्तु पक्ष को अधिक सार्थकता दी जाती थी । शिल्प यदि अनगढ़ भां हो गया हो, पर यदि उसका वस्तुपक्ष सशक्त है, तो कृति के महत्व में कोई कमी नहीं होता था, किन्तु आज स्थिति बदल गई है । उपन्यास को समोच्चा विकसित और समृद्ध हो रहो है । उसपर गम्भीर विचारणाएं प्रस्तुत की जा रही हैं । आज को समृद्ध आलोचना ने यह दिखा दिया है कि जितना उपन्यास का वस्तु मूल्यवान है, उतना ही उसका शिल्प भी । कमी-कमी शिल्प इतना प्रबल होकर आता है कि मात्र उसी के सहारे नया कथाकार अपनी स्थापना करता है ।

आज के बड़े हुए जीवन में जब मनुष्य का आत्मतत्त्व धुंधला हो गया है, उसके बाहरी रूप के द्वारा महत्व का मूल्यांकन किया जाता है । मनुष्य की तरह उपन्यास का शिल्प, जो उसका शरीर है, उसका बाहरी परिधान है-- आज शायद आत्मा को बात को शताब्दियों का पीछे मान लिया गया है--अत्यन्त मूल्यवान हो जाता है । शिल्प को हम केवल चमत्कार या प्रदर्शन का मसाला न कहकर उसकी नई वस्तु को उपयुक्ततम ढंग से कहने का आधार कहेंगे । केवल 'अजुबा' घोषित करने के लिए, हम बारीक पञ्चोक्तारी नहीं करेंगे, बल्कि अपनी बात को अर्थवत्ता को, परिमाणित और समृद्ध करने का महत्वपूर्ण साधन है ।

१ ".....And though technique were not a primary but a supplementary element capable perhaps of not unattractive embellishments upon the surface of the subject." O' Connor, William Van / Forms of Modern Fiction / P. 10.

२ वही, पृ० ६

३ वही, पृ० १६

## कला एवं शिल्प में अन्तर

समोपाकों में प्रायः कला और शिल्प के एक होने का प्रम रखा है। यहां हम बड़ी विनम्रता के साथ निवेदन करना चाहेंगे कि कला और शिल्प में पर्याप्त अन्तर है। कला एक प्रकार से किसी विधा के नियम को ध्वनि दियेता है, शिल्प कृति के आन्तरिक सर्जन की प्रक्रिया है। कला का क्षेत्र इस प्रकार पुरी विधा तक विस्तृत होता है, जब कि शिल्प का क्षेत्र एक कृति तक सीमित हो सकता है। कला को एक व्यापक मूल्य माना जा सकता है, शिल्प भी एक मूल्य है, किन्तु उसको परिधि संकुचित है। कला की सुरक्षा के लिए कथाकार को पर्याप्त सावधानी बरतनी होती है, इसलिए कभी-कभी उसके पालन में वह अपनी बात को उपयुक्त ढंग से नहीं कह पाता। समर्थ से समर्थ कथाकार को कथाकृति कला की दृष्टि से हल्की हो सकती है, क्योंकि यह नियमों के अधीन होने और अधिक संघटन की मांग करती है। उसके विपरीत शिल्प की प्रक्रिया किसी प्रकार पुरी की जा सकती है, वह संघटित भी हो सकती है और अनगढ़ तथा लबर भी। जैसा सर्जन होगा, वैसा उसका शिल्प होगा। इस प्रकार शिल्प अनेक हो सकते हैं, जब कि कला केवल एक होती है। कला की सम्पृक्ति पुरी एक विधा से होती है, इसलिए उसके प्रयोग की सम्भावनाएं नहीं हैं। शिल्प का सम्बन्ध किसी एक कृति से हो सकता है, इसलिए उसमें प्रयोग की संभावनाएं मुक्त हो जाती हैं। एक तरह से कहें तो शिल्प किसी कला के मूल्यांकन का आधार है, पर कला शिल्प की कभी मूल्यांकित नहीं कर सकती। शिल्प की अपनी पृथक कला हो सकती है, यह पुरी विधा को कला शिल्प को कैसे तोल सकती है ?

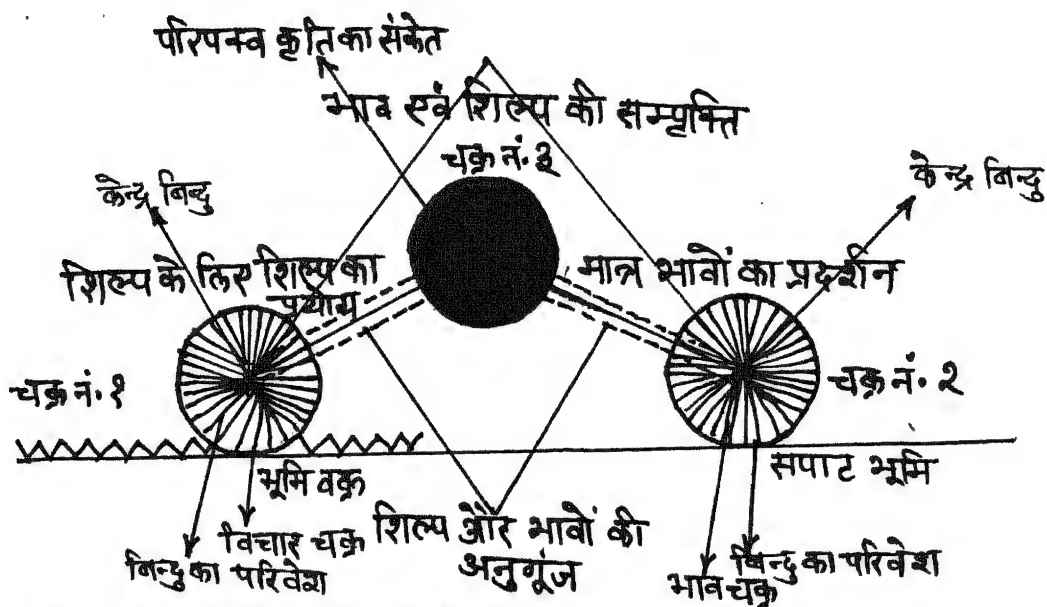
## शिल्प-प्रयोग के स्तर

जब हम शिल्प की अधिक सूक्ष्म और बारीकी से स्पष्ट करना चाहेंगे इसकी स्पष्टता के लिए हमने मानसिक संरचना का आधार लिया है। मानसिक संरचना के आधार पर शिल्प-प्रयोग के तीन स्तर दिखाई देते हैं। लेकिन लेखक अपने मस्तिष्क की कई बारीक परतों से गुजर कर शिल्प प्रयोग के एक स्तर को स्थापित करता है। यह कुछ ऐसे ही होता है, जैसे कई सूक्ष्म परतों से युक्त भूमि का रबाव। जिस प्रकार एक बीज भूमि की कई सूक्ष्म परतों को पार कर अंकुरित होता है, उसी

प्रकार शिल्प प्रयोग का एक स्तर मानसिक संरचना की कई बारोक परतों को पार कर व्यापक होता है। अधिक स्पष्टता के लिए यहां हमने ऐसीय पद्धति से समझाने का दुल्ताहस किया है।

### शिल्प-स्तरों का रेखाचित्र

### मानसिक संरचना



#### १- शिल्प के लिए शिल्प का प्रयोग

चित्र में, चित्र नम्बर एक ऐसे मस्तिष्क का चोतक है, जिसके द्वारा मात्र शिल्प के लिए शिल्प का प्रयोग होता है। नूतन शिल्प का यह रचाव एक तो फैशनवश उबागर होता है, दूसरे केवल नवीनता की ललक इसमें अधिक होती है,

१ "Certainly something more than fashion is involved, more than a spicing of an 'avant-garde'; that is bent, only on the change for the sake of change." O' Connor, William Van / Forms of Modern Fiction / P. 2.

किसी महत्वपूर्ण निर्माण को कम । ऐसे मस्तिष्क में ब-ई बुद्धि अथवा विचारों का एक चक्र काम करता है । उसका एक केन्द्रबिन्दु है, जिसपर चारों ओर विचार घुमड़ कर केन्द्रित होते हैं । एकप्रकार से वे परस्पर टकराते हैं । अक्सर युक्तियों को सोज में यह विचार चक्र के तेजी से चक्कर लगाता है । उसके केन्द्र में केवल एक सवाल होता है कि उपन्यास का गठन नया कैसे हो ? इस सोज में बुद्धि का वह अधिकाधिक प्रयोग करता है । क्योंकि ऐसी क्रिया में कोई गहरा दबाव पृष्ठ में नहीं होता । ऐसा कुछ नया प्रयोग कर दें कि पाठक को अजुबा लगे, इसी शर्त पर यह कार्य करता है । एक प्रकार से ऐसा पाठक को देने के बजाय चौंकाने का प्रयास अधिक करता है । घुम-घुमाकर ऐसे ही विचार उत्पन्न होते हैं, जिसमें नवानता का हो लोभ संवरण किया जाता है । बहुत थोड़े शब्दों में कहें, विचार चक्र का यह रुफ्तान केवल शिल्प के लिए शिल्प प्रयोग करने को जोर होता है । यह निर्मिति किसी महत्वपूर्ण तथ्य को अभिव्यक्ति नहीं देता जिसको चित्र में विचार चक्र के तोलियों के बीच छूटे लाले स्थानों से प्रदर्शित किया गया है, अर्थात् यह विचार चक्र जिस उपन्यास का निर्माण करेगा, वह अधिकतर रिक्त और कमजोर होगा ।

मनुष्य में कल्पना उठती है कि किस प्रकार नयी कृति दी जाय, पुनः सोचता है कि नया प्रदान करने के लिए किस प्रकार नये से नये साधनों का उपयोग किया जाय । इस प्रकार मनःस्थिति एक बिन्दु से दूसरे बिन्दु तक ऊपर नीचे चढ़ती गिरती है । एक प्रकार से अगर चित्र में व्यक्त भाव को उधार लें, तो मनः चक्र की जो भूमि तैयार होगी, उसका स्वप्न वस्तुतः चक्र होगा । बुद्धि की सांक्तान में मनःस्थिति या विचार चक्र ऊंची नीची पहाड़ियों के सदृश लुढ़कता प्रतीत होता है । शिल्प स्तर के इस रुफ्तान में कुछ नहीं तो, फायदा अवश्य होता है कि नित नए नए शिल्प का निर्माण होता है । शिल्प प्रयोग का यह

१ ..... उपन्यास लेखक पाठकों को विश्वास के में लाने को बात कम करते हैं, उन्हें चौंकते अधिक हैं । चक्रों की एक विचारगोष्ठी में हजारों प्रसाद दिवदों द्वारा दिए गए माणण से उद्धृत । द्रष्टव्य-- डा० सत्येन्द्र : 'हिन्दी उपन्यास-विवेक', पृ० २५४ ।



स्तर अकारण नहीं है, वास्तव में यह अपने उस पुरे परिवेश के अनुरूप है, जिसमें एक पान्तरण और संक्रमण की प्रक्रिया चल रही है। उसमें संवेदन तत्त्व विरल हो गया है। चित्र के शब्दों में, इस प्रकार के मस्तिष्क के केन्द्र बिन्दु का अपना पुरा परिवेश है, जिसके दबावों और आघातों में कृति का निर्माण होता है। इस घरे परिवेश को विचार-चक्र की तोलियों द्वारा प्रदर्शित किया गया है। चक्र की बिसरी हुई तोलियाँ परिवेश के बिसरे हुए दबाव तत्त्वों का घोटन कराती हैं। एक ओर जहाँ मनुष्य को विज्ञान ने आतंकित किया है, वहाँ तथाकथित बढ़ती हुई मोड़ ने मो उसकी संरचना को फटका दिया है। इस मोड़ ने अधिकाधिक सम्पर्क होने के बावजूद अकेलापन महसूस कराया है। सम्पर्क की अवस्थिति किसी बड़े संवेदनशील तत्त्व की ओर नहीं ले जाती, क्योंकि यह केवल औपचारिकताओं और प्रदर्शनों पर आधारित होता है। मिलने पर सोचते हैं कि हमने बहुत कुछ पाया है, किन्तु अलग होने पर लगता है, जैसे सब कुछ बिसर गया है। वह अधिकाधिक अजनबी और अकेला होता जाता है। इस मोड़ में लेसक (अगर वह लेसक है) अपने को लौना नहीं चाहता, इसलिए वह ऐसी टीलों का सदस्य बनने से इन्कार कर देता है, जिस ढर्रे पर उनकी रचना धर्मिता पहले से प्रियाशील रहती है। वह अपना मार्ग स्वयं चुनता है, बिना ढर्रे पर उबकी रचनाधर्मिता और लोगों को चौंकाने की प्रक्रिया में संलग्न हो जाता है।

मोड़ के साथ मनुष्य में बेकारी बहुत हद तक आयी है। बेकारी (यहाँ केवल रोगजार से तात्पर्य है) में अधिकांश कथाकार का लेखन व्यावसायिक हो जाता है, लेखन का रीटा के साथ सम्बन्ध होना अपने आप बिसराव पैदा करता है। यह बिसराव अधिकतर शिल्प प्रयोग के स्तर पर देखा गया है।

बेकारी और मोड़ में कुछ मूल्यवान मो है। इसमें आदमो का जहाँ तत्त्व प्रबल होता है। वह औरों से ऊँचे उठने अथवा बुजुर्ग लेसकों से विद्रोह करने को लगातार कोशिश करता है, क्योंकि उसे अपने को प्रतिष्ठित करने का सवाल रहता है। जब तक वह पुरानी पीढ़ी के लेसकों के प्रति रचनात्मक विद्रोह नहीं करेगा अपनी जमात को प्रतिष्ठित कैसे करा पायेगा? नया लेसक स्वयं को प्रतिष्ठित कराने के लिए

पहले पहल साहित्यिक भाव को उच्चार में डालने का प्रयास करता है । उसका यह प्रयास भावजोर अनुभव के गहरे चित्रण में सफल नहीं हो पाता, तो शिल्प का 'झांसा' प्रयोग कर भाव को खोचने की कोशिश में सफल हो जाता है। हिन्दी का साहित्य में यह चौंकाव बहुत कुछ लेखकों को मजबूर किस हद है । शिल्प के लिए शिल्प का प्रयोग इस प्रकार अपने पूरे परिवेश के अनुपम और प्रासंगिक है ।

### २- केवल भावों का प्रदर्शन

शिल्प बुनावट का दूसरा स्तर केवल भावों के प्रदर्शन में है, जिसका संकेत चक्र नं० २ में प्रस्तुत है । कहना न होगा कि पहले स्तर की भांति यह स्तर भी उपन्यास की अर्थवत्ता के लिए हिडला और हत्का है । पहले स्तर में चिचारों का एक चक्र अपने केन्द्रबिन्दु पर चक्कर लगाता है, जिससे मात्र शिल्प-प्रयोग की कृति तैयार होती है । कुछ वैसे ही, यह स्तर भी केवल भाव-सरणियों में निबट होता है । नितान्त कई भावों का समुच्चय अपने केन्द्रबिन्दु पर तेजों से घुमता है । उसके द्वारा जिस कृति का निर्माण होता, वह उसमें केवल भावों के प्रयोग का खिलवाड़ होता है । मस्तिष्क का वह संरक्षा भावुक व्यक्ति को होता है, जो अपने परिवेश के दबाव को सहन नहीं कर पाता और बिल्कुल तरल होकर बहने लगता है । मनः रक्षा का यह चक्र ऊपर नोचे गिरने के बजाय सीधे अपने ढर्रे पर एक ओर लुढ़कता जाता है और एक सपाट भूमि का निर्माण करता है । चित्र में चक्र नं० २ के नोचे पड़ी रेखा सपाट भूमि को चिन्हित करती है । इस प्रकार की रक्षाशीलता के लिए कथाकार को नितान्त अनुमतिशील हो जाना पड़ता है । उसमें बुद्धि तत्त्व विरल हो जाता है, केवल भावों की प्रक्षेपण क्रिया चलती है । अनुमति की अतिशयता में कथाकार अपनी बाह्य चेतना तो बैठता है । एक प्रकार से, प्रयामन्न तत्त्व तो जाता है । इस प्रकार, मात्र भावों के खिलवाड़ में कितना परिपूर्ण कृति का निर्माण नहीं होगा । चित्र में तीलियों के बीच के खाली स्थान रक्षा की रिक्रिस्टि का संकेत दिखाता है ।

### ३- भाव और शिल्प की सम्पुष्टि

शिल्प प्रयोग का तीसरा और अन्तिम स्तर अत्यन्त मूल्यवान और कारगर है। सृजनशील कथाकार के मस्तिष्क में अपने परिवेश के बदलते हुए नवीन भावों की बेतना निरन्तर घुमड़ती है, क्योंकि जीवन में बदलाव की प्रक्रिया उसकी नियति है। समकालीन परिवेश में यह बदलाव घुरे वेग से घटित हुआ है। उसमें एक ओर बदले हुए जीवन मूल्यों एवं भाव-दृष्टियों की प्रक्षोभित करने की ललक बढ़ी है, दूसरी ओर बुद्धि तत्त्व ने भी अपना दबाव प्रस्तुत किया है। नवीन भावों का आवेग और शिल्प का ताजापन एक दूसरे के नजदीक आये हैं। शिल्प और भाव, एक तरह से, परस्पर टकराकर-- इस मनःस्थिति में-- अनुगुंज उत्पन्न करते हैं। इसका स्पायन चित्र में चक्र १ और चक्र २ के मध्य चक्र ३ की ओर जाने वाली छोटी पढ़ी रेखाओं द्वारा किया गया है।

सशक्त कथाकार नवीन भावों और नवीन शिल्प दोनों को अभिव्यक्ति द देता है। अपने अभिप्रेत की सम्पूर्णतः सम्प्रेषित करने के लिए नवीन शिल्प की हमेशा आवश्यकता होता है। फिर, नया भाववस्तु पुराने शिल्प शरीर में हस्तान्तरित करना असंभव भी होता है। शिल्प का यह स्वर महत्वपूर्ण ही नहीं, कृति और कला दोनों के लिए अत्यन्त मूल्यवान हो जाता है। इस मानसिक स्तर से जिस कृति का निर्माण होगा, वह सभी दृष्टिकोणों से परिपूर्ण और परिपक्व होगा। इससेलांकन चक्र नं० तीन द्वारा स्पष्ट किया गया है। चक्र का परा होना कृति के परिपूर्ण होने का प्रतीक करता है।

अपकृत कलाकार का उद्देश्य अपना अतिशय संवेदनशीलता के प्रदर्शन के द्वारा मात्र शिल्प (अथवा भावों) का खिलवाड़ करना नहीं होता, बल्कि उसका उद्देश्य हमेशा एक एकात्मक संसार तैयार करना होता है। सही और बुनियादी कला के लिए भाव और शिल्प की सम्पुष्टि हीनी ही बाहिर। यह भी जरूरी है

१ नेमिचन्द्र जैन : 'बदलते परिप्रेक्ष्य', पृ० १७-१८

२ Liddell, Robert / A Treatise on the Novel / P. 28.



कि भाव और शिल्प को यह सम्पूजित संघटित ( Integrated ) हो, उनमें बिलस्य न जाने पावे । सशक्त रचना के लिए दोनों का संघटित एकता बनाये रखना एक अनिवार्य सर्त है । जब क्लानेस बुक्स और राबर्ट पेन वारेन यह कहते हैं कि, ' एक बेहतर कृतिकार यह जानता है कि उपन्यास का शिल्प केवल सुक्तियों के पराक्रम या कौशल दिखाने में नहीं है, बल्कि असंमित तत्वों के सम्मेलन सम्बन्धों का सक्रियतापूर्ण अध्ययन है, जो कि एक उपन्यास कृति का निर्माण करता है ।' तो उनका संकेत हमारे ज्ञान को समर्थन दे देता है । उस प्रकार उपन्यास शिल्प का यह रसतल कथाकार के अभिप्राय को सार्थक ढंग से कहने में सहायक होता है ।

### परिपूर्ण और सुरक्षित शिल्प

वेसे तो उपन्यास में अनेक शिल्प संभव हो सकते हैं ( जिनका संकेत पहले किया जा चुका है) किन्तु कला का दृष्टि से मोटा विभाजन किया जा सकता है ऐसा शिल्प जिसमें अत्यन्त बारीक पच्चाकारों और सूक्ष्म मनोभावों का अभिव्यक्ति का गई हो, उसको संरचना में किसी एक पद्धति की पतली और बारीक पतियों को उभारा गया हो, उसे परिपूर्ण शिल्प कहा जा सकता है । यह शिल्प उस प्रकार गठित होता है कि निर्मिति का एक मो दावार को ढहाया नहीं जा सकता । उसका पच्चाकारों नपा-सुला, सम्पूर्ण तथा सुगठित होता है । किन्तु उस प्रकार के शिल्प में पाठक मानसिक ऊब का अनुभव करता है । क्योंकि एक तो, सर्वत्र एक ही युक्ति का सहारा लिया गया होता है, दूसरे, पाठक बारीक पतियों को आत्मगाद करने में जल्दा संकल नहीं हो पाता । सर्वेश्वर दयाल सक्सेना कृत 'मोया हुआ कले' और रघुवंश कृत 'तंतुजाले' उस सर्जना के अच्छे उदाहरण हैं । पहले उपन्यास में 'सिनेरियो' पद्धति के प्रतीकात्मक रूप का परिपूर्ण पच्चाकारों है, और दूसरे में 'फ्रैगमेंट' को ।

<sup>1</sup> Brooks and Warren / Understanding Fiction / P. 570.

<sup>2</sup> 'परिपूर्ण' शिल्प में पाठक के सक्रिय सहभाग को संभावना कम रहता है । माया, संगीत और शैली की बारीक पच्चाकारों संवेदनात्मक विस्तार को रोक सकते हैं ।  
--रामस्वयम् कुर्वेदा : 'हिन्दो नवलेखन', पृ० १६२

यदि उपन्यास रचना में बारीक गढ़न के बजाय मोटी युक्तियों में काम लिया गया हो तो उसे छुरदुरा शिल्प कहा जा सकता है। इसमें कहीं मोटा, कहीं महीन और कहीं हास्यास्पद स्तर उभारा जाता है। एक प्रकार से बंधान में कई युक्तियों से काम लिया जाता है। इस शिल्प में पाठक को उतरने-चढ़ने की अनुमति होता है, वह हिक्कीले लेता अनुभव करता है। यह शिल्प कंजोट के प्लास्टर की तरह ग्रथित होता है, इसकी तहें ऊबड़ खाबड़ होती हैं। रागदरबारी (मालाल शुक्ल) गांधी गांधी (राही मासूम रजा), चांदनी के संहर (गिरिधर गोपाल) इस छुरदुरे शिल्प के नव्यतम और उत्कृष्टतम उदाहरण हैं। 'चांदनी के संहर' में संगीत सम्प्रेषण का हास्यास्पद स्तर -- 'हलो कमरे ! हाउ हु यु हु ? ' देखा जा सकता है। 'राग-दरबारी' में इस प्रकार की बुनावट पूरे उपन्यास में है। यहां तक कि फिल्मों गानों के चूट चूट कर उनका भी उपयोग किया गया है। यह स्तर बारीक न होने के कारण पाठकों के साथ सक्रिय सहयोग कराता है।

### युगान-शिल्प

बदलते हुए जीवन मूल्यों और दृष्टिबोधों को प्रतीकित करने के लिए युग-युग नवोन शिल्प रूपों की मांग होता रहा है। एक युग को अपना चेतना होता है, जिसके परिप्रेक्ष्य में समकालीन लेखक, थोड़ा-बहुत भिन्नता हुए भी, एक होते हैं। एक युग शिल्प को कुछ ऐसा विशिष्टताओं और विशेषताओं को स्थापित करता है, जो सम्पूर्णतः उस पूरे युग का शिल्प हो जाता है। अतः शिल्प एक कृति का भाग हो सकता है और समग्र एक काल का भाग। शिल्प का एकविशिष्ट रूप एक युग में आवश्यक हो जाता है, जिसकी ओर उस युग के अधिकांश लेखकों का रुझान नतान्न दोल बढ़ता है। इस तथ्य का साक्ष्य ७ उपन्यास के इतिहास के पन्नों में देखा जा सकता है। हिन्दी उपन्यास का आरम्भिक शिल्प भोंधरा और अनगढ़ रहा है। देवकीनन्दन खत्री, लाला श्रीनिवासदास, किशोरीलाल गोस्वामी और उनके सहवर्ती लेखक इस एक ही प्रकार की शिल्प-चेतना से सम्बद्ध रहे हैं। प्रेमचन्द ने इस रुझान को दूसरा मोड़ दिया और अपने समकालीन लेखकों को एक पृथक् शिल्प संसार में जीने के लिए विवश किया। इस युग के अधिकांश लेखक राष्ट्रीय चेतना से सम्बद्ध

लम्बी वर्णनात्मकता के प्रति मोहित थे, सामाजिक और राष्ट्रीय समस्याओं के लम्बे इतिवृत्त और उनका समाधान प्रस्तुत करने के लिए उतावले थे । हम कह जायें हैं, जब-जब जीवन मूल्यों में परिवर्तन की स्थिति आएगी, तब तक शिल्प की दुनिया भी बदल जायगी । अज्ञेय, जेनेन्द्र, जोशी ने प्रेमचन्द से अलग दूसरे संसार की रचना की । इन लेखकों ने बाहरी समस्याओं पर नहीं, आंतरिक मनोभावों पर बहस लड़ी करना प्रारम्भ किया । उनको सारे सर्जना मनोविज्ञान के फागुंठों में बंद हो गई और आज का नवलेखन जीवन के मोड़ और वातंक से ग्रस्त है । वह अधिकांशतः स्त्री-पुरुष के 'सेक्स' सम्बन्धों को उजागर करने में अपने शिल्प को गिरफ्तार किए हुए है । 'सेक्स' इपायन में वे ऐसा ताना-बाना बुनते हैं, जिससे इसका सकेत और ध्वनि बराबर बनी रहें, क्योंकि इस प्रकार की सर्जना निरा लोलकर नहीं रखा जा सकता । इसीलिए ऐसा शिल्प आन्तरिक विसंगतियों और भेदस वातावरण से सम्पृक्त हो जाता है । फिर भी, इससे हमें मयभीत नहीं होना है, क्योंकि यह शिल्प भी स्थायी नहीं रहेगा । परिवर्तनकालीन परिस्थिति में आकर यह सर्जना भी दूसरा मोड़ ले लेगी ।

(२) उपन्यास : सृजन प्रक्रिया

उपन्यास के शिल्प का सम्बन्ध उसका आंतरिक सर्जना से है । जब तक हम सृजन के सुक्ष्म तन्तुओं को पड़ताल नहीं करेंगे, तब तक उपन्यास की सम्पूर्ण आन्तरिक सर्जना से साक्षात्कार नहीं कर पायेंगे । जहाँकि किसी कृति की रचना-प्रक्रिया में उसका लेखक किन परिस्थितियों एवं प्रेरणाओं से गुजरा है, किन तनावों एवं दबावों से उसने संघर्ष किया है, कौन-कौन से तत्त्व उसकी रचना-प्रक्रिया को प्रभावित करते हैं-- इन सब का विवेचन करने के बाद ही हम रचना के सुक्ष्म आन्तरिक भाग को स्थापित कर सकते हैं । फिर, आज का युग केवल क्रिया का युग नहीं है, आलोचक उस क्रिया का मनोविज्ञान सम्पन्न समाधान भी खोजना चाहता है । जैसे कलाकार कदम तटस्थ होकर अपनी कला-साधना में संलग्न रहता है, सृजन के क्षणों में वह इतना तल्लीन हो जाता है कि उसे परिवेश का ज्ञान तो होता ही नहीं, परिस्थितियों का ज्ञान कहाँ से होगा ? अनुभूति के क्षणों में उसके सामने मात्र एक 'आव्येक' होता है, और उसके समक्ष अपने अस्तित्व की भुल बैठता है । एक प्रकार से अपनी सृजन-प्रक्रिया की आलोचकों एवं पाठकों के सामने प्रस्तुत करना उसके लिए दुष्कर कार्य है । फिर भी सृजन के पूर्व की एवं बाद की परिस्थितियों एवं दबावों को विवेचित करके उपन्यास की सृजन-प्रक्रिया का सूक्ष्म पर्यवेक्षण किया जा सकता है । क्योंकि ये स्थितियाँ रचना पर प्रत्यक्ष - अप्रत्यक्ष प्रभाव डालती हैं ।

## पूजन और व्यक्तित्व

रक्ताकार का व्यक्तित्व उसको कृति को किसी न किसी स्तर पर प्रभावित करती है। इसीलिए औपन्यासिक संसार में अनेक व्यक्तित्व होने के कारण उपन्यास शिल्प के अनेक रूप उजागर हो जाते हैं। फ्रांस का मार्सेल प्राउस्ट एक रोगी व्यक्ति था। अनवरत बीमार रहने के कारण कमरे में बन्द रहना उसको

विवक्षता था। बाहरी संसार को गुंज और गंध से उसका बहुत कम सम्पर्क हो पाता था। मनोविश्लेषण शास्त्रियों के अनुसार बीमार व्यक्ति के मस्तिष्क में अतात की क्रियाएं वर्तमान में प्रक्षोभित होती हैं। इस प्रकार अतात हा उसका वर्तमान हो जाता है। प्राउस्त विस्तरे में पड़ा आत्मनिरोक्षण करने को विवक्ष था। इसलिए उसके उपन्यास 'रिमेम्ब्रेंस ऑफ थिंग्स पास्ट' (Remembrance of things past) में यह आत्मनिरोक्षण केंतनप्रवाहवादी शिल्प का रूप लेकर प्रस्तुत हुआ है। स्मृति की प्रक्रिया में उसने स्वयं को खोज को है।

आयरलेण्ड के जेम्स जवायस का व्यक्तित्व प्राउस्त से समान होते हुए भी कुछ भिन्न था। जन्म से ही नेत्रहीन होने के कारण स्वर और गंध को दुनिया में वह जीता रहा है। भाषा ही उसका सम्पर्क सूत्र था। भाषा तात्कालिक क्षणों का ही महत्व है। वह वर्तमान के निजी क्षणों को अपने उपन्यास 'यूलोसीस' में प्रक्षोभित करता है। वर्तमान क्षणों के अनुभव को उसने 'एपिफेनी' कहा है।

धर्मवीर भारती के प्रारम्भिक उपन्यास 'गुनाहों के देवता' में किशोर सुलभ रोमानो मातृकता के चित्र अधिक अभिव्यक्ति पा सके हैं, क्योंकि यह उसके अपरिपक्व एवं किशोर व्यक्तित्व की रचना है। अज्ञेय के परवर्ती उपन्यास 'अपने अपने अजनबी' तथा जेनेन्द्र के 'जयवर्द्धन' में दार्शनिक प्रश्नों को सुलभाने की कोशिश अधिक है, क्योंकि व ये उनका वृद्धावस्था की रचना हैं। सन ६० के बाद के अधिकतर उपन्यासकार कुंठित और अतृप्त हैं। इसलिए स्वाभाविक रूप से उनके उपन्यासों में 'सेक्स' के प्रति गहरी रुचि मान देखी गई है।

१ Edel, Leon / Modern Psychological Novel / P. 26

२ do, P. 13.

३ "Unlike Proust, however, Joyce wanted to catch the Present to the immediate moment of preception - he called it an epiphany" do, P. 15.

नेन्सा हेल के एक उपन्यासकार मित्र ने अपने एक उपन्यास में अपने हो जीवन को विभिन्न तीन स्थितियों को स्थापित किया है<sup>1</sup>। एक दृष्टाव्यु में फ्रांसिस मारयाक ने बताया कि अपने पात्रों के सृजन में उसने स्वयं को चित्रित किया है-- विशेष रूप से अपने उपन्यास 'एल० एनफेण्ट चार्जे दे चायनेस' और 'ला रोब प्रिटेक्स्टे' में<sup>2</sup>।

### सृजन और अनुभव

कथाकार अपना कृति में अपने जीवन अनुभव को ही स्थापित करता है। उसमें चित्रित पात्र, कथानक बयन एवं चेतना सब लेखक के अनुभव के अंग हैं। अनुभव स्थापन में अतीत और वर्तमान दोनों रूप का हाथ रहता है। रचनाकार के लिए अनुभव अतीत को वस्तु है, किन्तु सृजन के क्षणों में वह वर्तमान बनकर उजागर होता है। बोता हुई घटनाएं इस प्रकार चित्रित होती हैं, मानों ये अभी-अभी घटी हों। क्रिस्टोफर ईशरवुड के अनुसार कथाकार एक कैमरे की भांति होता है, जिसको लिडकियां मुक्त हैं, उसमें दृश्यों एवं घटनाओं का संग्रह या रिकार्ड होता है। लेकिन कथाकार एक संग्रहकर्ता नहीं है, यह काम तो एक अच्छा संग्रहालय या अजायबघर कर सकता है। बल्कि वह अपने संगृहीत अनुभव को चिन्तनशक्ति के द्वारा युग को चेतना के अनु रूप मूल्यवान बनाता है।

उपन्यासकार मनुष्य जीवन की उन्हीं सवाइयों का निरूपण करता है, जिनका उसे निजी अनुभव है, या उन सवाइयों को उसने गहरी दृष्टि से परखा है। वह रचनाकार ऐसे जीवन की अभिव्यक्ति देने में कठिनाई महसूस करेगा

1 "A friend of mine once wrote a novel which she told me was peopled by the three primary aspects of herself". Hale, Nancy / The realities of Fiction / P. 179.

2 "... To some degree in all of them, I particularly describe myself in 'L'Enfant' 'charge' de 'Chaines' and in 'La robe pre'texte' Allen, Walter / writes at work / P. 40.

3 Liddell, Robert / A Treatise on the Novel / P. 33.



जिसका उसे प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष अनुभव नहीं है। उपन्यास में चित्रित जीवन का प्रत्यक्ष या व्यक्तिगत अनुभव उसे अधिक आकर्षक एवं जोषन्त बना सकता है। इसीलिए फुलाबर्ट अपनी प्रसिद्ध रचना 'मादाम बावरो' के एक पृष्ठ के लिए पूरा दिन अंकों में भटकता रहा है। किन्तु कई उपन्यासकारों ने ऐसी भी स्थितियों, घटनाओं एवं पात्रों का वर्णन किया है, जिनका उन्हें कोई व्यक्तिगत अनुभव नहीं था। फ्रांसिस मारयाक ने स्वीकार किया है कि बिना व्यक्तिगत अनुभव के कई स्थितियाँ उसके उपन्यास में चित्रित हुई हैं। ई०एम० फास्टर को 'हावार्ड्स एण्ड' में वर्णित लियोनार्ड और जैको के पारिवारिक जीवन का कुछ भाग अनुभव नहीं था। रचनाकार के समस्त जीवनानुभव उपन्यास में चित्रित नहीं हो जाते, बल्कि वहाँ घटनाएँ और दृश्य अपना स्थान पाती हैं, जिसने लेखक के अन्तर को संवेदित किया है। साधारण से साधारण घटनाएँ भी लेखक को प्रभावित कर सकती हैं।

#### सृजन के क्षण

कविता हो या कहानी, नाटक हो या उपन्यास, लेखक को रचना प्रक्रिया से सम्बन्धित सृजन के एक-एक क्षण मुत्सुबान होते हैं। दोस्तावस्की रात्रि के शान्त वातावरण में सृजन कार्य करता था। विलियम स्टायरन दोपहर के समय लिखने को विवश थे, क्योंकि वे रात को भवपान किया करते थे और सुबह देर से उठते थे। इस प्रकार दोपहर का समय ही उनके लिए सही रहता था। किन्तु रचनाकार के लिए समय को कोई पाबंदी नहीं होती। अनुभूति के क्षण सृजन में इतना तल्लीन कर देते हैं कि रात और दिन का आभास ही नहीं हो पाता।

<sup>1</sup> Liddell, Robert / A Treatise on the Novel / P. 33.

<sup>2</sup> Allen, Walter / Writers at work / P. 32.

<sup>3</sup> do , P. 28.

<sup>4</sup> Allott, Miriam / Novelists on the Novel / P. 150

<sup>5</sup> Allen, Walter / Writers at work / P. 243.

हेनरा जेम्स ऐसा ही कथाकार है<sup>१</sup>। जोसेफ कोनार्ड को हफ्ते गुजर जाते थे, और इस बीच सूर्य को किरणें पृथ्वी पर कब विकीर्ण हुईं, तारावलि आकाश में कब छिटकीं, इसका ज्ञान हो नहीं होता था।<sup>२</sup> इस प्रकार सृजन के क्षण में मौक्तिक आनंद सेव सम्पृक्ति नहीं रह जाती। इसीलिए शायद विलियम स्टायरन सृजन-प्रक्रिया को नर्क मानता है।

उपन्यास का फलक विस्तृत होने के कारण कथाकार को उसको रचना के लिए काफी संघर्ष करना पड़ता है। एक औपन्यासिक कृति के निर्माण में उसे वर्षों जुझना पड़ता है। क्योंकि उपन्यासकार केवल कथा कहना नहीं चाहता, बल्कि उसके माध्यम से मूल्यों का उद्घाटन करना चाहता है। कभी-कभी लेखक लिखना चाहता है, किन्तु प्रयत्न करने पर भी नहीं लिख पाता, क्योंकि संग्रहीत अनुभव उसको जब अर्थहीन प्रतीत होते हैं। कभी-कभी ऐसा भी होता है कि अनेक मूल्यवान अनुभव को वह लिपिबद्ध करना चाहता है, किन्तु व्यक्तिगत या पारिवारिक परिस्थितियाँ बाधक बन जाती हैं। अंग्रेज के 'शेखर : एक जीवनी' का निर्माण बारह वर्षों में पुरा हुआ है। 'फुठा-सब और जहर में घूमता आर्दना' के लेखकों को उन्हें पुरा करने में वर्षों व्यतीत करना पड़ा है। इसीलिए व्यावसायिक लेखन आवन्त साहित्य में बहुत कम मूल्यवान हो पाता है। विवशता में या प्रकाशकों की मांग पर लिखे गए उपन्यास महत्वपूर्ण और सशक्त नहीं बन पाते। यशपाल का 'क्यों फंसे ?' और जेनेन्द्र का 'मुक्तिबोध' उपन्यास इसका उत्कृष्ट उदाहरण हैं। दास्तावस्की को आश्चर्य होता है कि लेखक इतनी जल्दी उपन्यास कैसे लिख लेता है, जब कि उसे एक कृति को पुरा करने में वर्षों व्यतीत करना पड़ता है। कृति तैयार हो जाने पर भी उसे सन्तोष नहीं होता और पुनः उसमें काट-झांट करता है। यही कारण है कि

<sup>१</sup> Allen, Walter / Writers at work / P. 256

<sup>२</sup> Allott, Miriam / Novelists on the Novel / P. 151 - 2.

<sup>३</sup> Allen, Walter / Writers at work / P. 242.



उसके उपन्यासों में कलात्मक निरूपण अधिक देखा जा सकता है ।

### सृजन और कथानक

कथाकार उपन्यास के कथानक रचने में अपना-अपना युक्तियों से काम लेता है, दूसरे शब्दों में, उपन्यासकार के कथा-सृजन में अपने अलग-अलग ढंग होते हैं । अंग्रेज के 'शेखर : एक जोवनी' को लम्बी धूमिका एक लघु उपन्यास बन सकता है । उन्होंने अपने सभी उपन्यासों में द्रवणशाल तत्वों को सम्प्रेषित करने के लिए अंग्रेजी और अन्य भाषाओं के गीतों का उपयोग किया है । धर्मवीर भारती ने 'सुरज का सातवां घोड़ा' में छोटी-छोटी लोककथाओं के द्वारा आकर्षण उत्पन्न किया है । नरेश मेहता के उपन्यासों में उनका कवि व्यक्तित्व अधिक मुखर हुआ है । 'धूमकेतु : एक धुति', 'दो स्कान्त', 'यह पथ बंधु था' आदि उपन्यासों की कथा पढ़ते समय अनुभव होता है कि हम कविता पढ़ रहे हैं । उषा प्रियंवदा ने अपने उपन्यासों की कथा के माध्यम से नारी-हृदय की तलाश की है । आलाल शुक्ल सरकारी सेवा में रहने के कारण व्यवस्था की कमजोरी की नज़दीक से जानते हैं । इसलिए उनके बहु चर्चित उपन्यास 'राग दरबारा' में व्यवस्था के प्रति तीव्र व्यंग्य देखे जा सकते हैं ।

आज के औपन्यासिक संसार में दो प्रकार के कथानक रचे जा रहे हैं :--

(क) कल्पित कथानक ।

(ख) यथार्थ कथानक ।

उपन्यास की रचना-प्रक्रिया में कल्पना का किन्हीं-न-किन्हीं अंशों में उपयोग होता है । कल्पना का तात्पर्य यहां दो अर्थों में लगाना चाहिए । एक तो, रचनाकार जहां जीवन की सच्चाइयों को बिखरित करते-करते थक जाता है, उसको कलम रुकने लगती है, वहां वह कल्पना से काम लेता है । ऐसी प्रक्रिया कविता के क्षेत्र में अधिक देखी गई है । दूसरे, जीवन के यथार्थ को अधिक वजनदार एवं सशक्त बनाने के लिए भी कल्पना का सहारा लिया जाता है । यहां कल्पना यथार्थ की सहायिका बनकर आती है । कल्पित कथानक का मनुष्य जीवन से सम्पर्क कम

होता है जब कि यथार्थ कथानक जीवन को सच्चाइयों का तलाश करता है। किन्तु यदि ध्यान से देखा जाय तो यथार्थ कथानक में हा कल्पित कथानक घुलमिल कर इस प्रकार प्रयुक्त होता है कि वह भी यथार्थ का रूप ले लेता है। जैसे 'महली मरी हुई' में निर्मल पद्मावत का एक लावारिस-इन्सान से तोस मंजिले 'स्काइ ट्रेपर' कल्याण मेन्शन का मालिक बन जाना नितान्त काल्पनिक लगता है, लेकिन इसका उपन्यास के कथानक में इस सुबोसेनियोजन द्वारा है कि कलकत्ता जैसे औद्योगिक महानगर का यथार्थ बन गया है।

रचनाकार के लिए प्रत्येक गुजरते हुए बेहरों पर, पत्थरों और चट्टानों पर, लिसइकियों और दरवाजों पर कहानी लिखी होती है। कथाकार इन बिसरी हुई कहानियों की तलाश करता है। और यदि वह ऐसा नहीं कर पाता तो यह उसको कमजोर है। प्रायः यह देखा गया है कि लेखक महत्वपूर्ण या प्रभावपूर्ण घटनाओं या दृश्यों को टिप्पणियां तैयार करने के हमेशा अपने पास एक 'नोटबुक' रखते हैं। एक लेखक अपने कथानक निर्माण के विषय में बताता है कि वह सर्वप्रथम महत्वपूर्ण घटनाओं, दृश्यों एवं चरित्रों को टिप्पणियां लेता रहता है और उन्हें 'फाइल कार्ड्स' में टाइप करता चलता है और जब काफी कार्ड्स एकत्रित हो जाते हैं, तब उन्हें एक बड़ा फाइल में क्रम से रख देता है। इस प्रकार वह अपने फाइल कार्ड्स में जीवन के प्रत्येक क्षेत्र से टिप्पणियां लेकर उपन्यास के कथानक का निर्माण करता है। उसका अन्तिम कार्य उन्हें केवल संगठित भर करना बरहता है। ह्यूगो विल्सन भी स्वीकार करता है कि वह दृश्यों एवं चरित्रों का सजगता से टिप्पणियां तैयार करता है। किन्तु विलियम स्टायरन कहता है कि संस्मरण या जीवनी लिखने के लिए चाहे टिप्पणियां तैयार

1 Hale, Nancy / The Realities of Fiction / P. 30.

2 do P. 30.

3 do P. 169.

4 Allen, Walter / Writers at work / P. 230.

की जा सकती हैं, उपन्यास के लिए इससे कोई खास सुविधा नहीं मिलती। यद्यपि उसने प्रयत्न भी किया कि नोटबुक में रोजमर्रा का जीवन लिखा जाय, किन्तु इसमें उसे असफलता ही मिली है। इस प्रकार यह कहा जा सकता है कि उपन्यास के कथानक निर्माण में लेखकों के लिए कोई युक्तियाँ निर्मित नहीं की जा सकती। इसके लिए वे एकदम स्वायत्त हैं।

लेखक सामान्य व्यक्ति से विशिष्ट होता है, यह तो सभी स्वाकार कर सकते हैं। समाज का प्रत्येक व्यक्ति अपने जीवन का महत्वपूर्ण घटनाओं एवं दृश्यों को देखकर प्रभावित एवं संवेदित होता है, किन्तु इनमें से सभी उसको अभिव्यक्त नहीं कर पाते, जब कि लेखक उसे प्रभावशाली ढंग से व्यक्त करने में समर्थ रहता है। यहाँ लेखक और सामान्य व्यक्ति में अलगाव देखा जा सकता है। छोटे-छोटे घटनाएँ, छोटे-छोटे अनुभव और दृश्य हमारे सामने से रोज गुजरते हैं और निकल जाते हैं। हम सामान्य होने के कारण इनपर ध्यान नहीं देते या ध्यान देने की आवश्यकता नहीं समझते और जब लेखक इन्हीं छोटे-छोटे महत्वपूर्ण घटनाओं और दृश्यों का उपयोग करता है, तो पाठक प्रभावित हुए बिना नहीं रह पाते। 'राग दरबारों' में मैदान में गठरी जैसी बैठो स्त्रियों के मल विसर्जन और लगे हाथ बात करते जाने का दृश्य जो गाँव की रोजमर्रा की जिन्दगी है, भी महत्वपूर्ण बनकर चित्रित हुआ है। अतः लेखक कथा-रचना में छोटे छोटे स्पर्शों के द्वारा उसे स्पृहणीय बनाता है।

कुछ कथाकार उपन्यास लिखने के पूर्व कथा की पूर्ण योजना बना लेते हैं और उसी पूर्ण योजना के आधार पर कथानक का निर्माण करते हैं। पर इस प्रक्रिया में लेखक अपनी बनाई गई योजना के प्रति बंध जाते हैं, यदि बीच में कोई नवीन सम्भावना उत्पन्न हुई, उन्हें स्वीकार करने में असमर्थ पाते हैं। मारयाक स्वीकारता है कि वह अपने उपन्यास की सूजन-प्रक्रिया में कभी-कभी ऐसी स्थितियों को देखता है, जहाँ पूर्ण नियोजना से अलग नवीन सम्भावनाओं को सुझा दिया जा सकता है। ईंगमो फास्टर भी यह मानता है कि कहानी कभी-

Allen, Walter / Writers at work / P. 243.

2 do P. 38 - 39.

कमो अज्ञात दिशा का जोर मुझने लगता है, जिसके बारे में लेखक को पहले ज्ञान नहीं रहता है<sup>१</sup>। डोरोथा पाकर को एक उपन्यास का कहानी बनाने में लगपा छः महीने लग जाता है, क्योंकि उन्हें उसको कई बार काट-कांट करने पड़ता है<sup>२</sup>। आल्टर्न विल्डर भी कथानक सृजन में बार-बार पुनर्लेखन से काम लेते हैं<sup>३</sup>। लियो टालस्टाय का कथन है कि कथानक सृजन में कथा का एक केन्द्रबिन्दु होना चाहिए, जिसपर कथा के अन्य सूत्र घुम-फिर कर किरणों के रूप में प्रतिबिम्बित होते रहें। इस केन्द्रबिन्दु या 'फोकस'कोशब्दों में नहीं समझाया जा सकता।

### सृजन और चरित्र

पात्र-सृजन की प्रक्रिया को विवेचित करने के पूर्व हम यह मानकर चलते हैं कि रचनाकार चाहे जिस ढंग के चरित्रों को नियोजना करे, वे वृद्धार समाज को कितो न कितो सचाई को उजागर करते हैं। अर्थात् कितो न कितो रूप से उनका सम्पूर्ण समाज से रहतो है। वे व्यक्ति के उन्हीं व्यवहारों एवं क्रिया-कलापों को रचना में स्थान देता है, जिसका उसे प्रत्यक्ष अनुभव रहा है। यहां तक कि ऐतिहासिक पात्रों को रचना में भी य इस युक्ति से काम लिया जाता है कि वे हमारे जाने-महजाने से लगते हैं। अप्रत्यक्ष अनुभव से निष्पादित पात्र-- पढ़कर या सुनकर -- का ऐसा कलात्मक योजना को जाता है कि वे समाज के जीते-जागते प्रत्यक्ष अनुभव के चरित्र बन जाते हैं। ई०एम०फास्टरनेअपने उपन्यासों के पात्रों का चयन अपने परिवार से किया है। उसके अनुसार ओमती बर्लेट उसकी चाची रफिली थी, ओमती हनीचर्च उसकी दादी मां थीं....<sup>४</sup>

<sup>१</sup> Allen, Walter / Writers at work / P. 27.

<sup>२</sup> do P. 72.

<sup>३</sup> do P. 96.

<sup>४</sup> Allot, Miriam / Novelists on the Novel / P. 235.

<sup>५</sup> Allen, Walter / Writers at work / P. 31.

अर्थात् फार्स्टर ने अपने उपन्यासों की चरित्र योजना वास्तविक जीवन के पात्रों से की है। किन्तु फोर्ड जैसे कथाकार चरित्र-गुण में वास्तविक जीवन से पात्रों के चयन को सतरनाक मानते हैं। उनका दृष्टि में वास्तविक जीवन के जुमोने वाले पात्रों का कलात्मक योजना नहीं की जा सकता। विश्व के प्रसिद्ध उपन्यासों के महान पात्रों का चयन वास्तविक जीवन से नहीं किया गया है, बल्कि वे लेखक की प्रतिभा से कल्पना की उपज हैं और वे अधिक कलात्मक बन सके हैं। लेकिन ऐसा नहीं है कि वे जीवन के यथार्थ से अस्पृक्ष हैं, कहने का तात्पर्य केवल यहाँ उतना है कि कितनी व्यक्ति-विशेष में यथातथ्य उन्हें नहीं ढूँढ़ा जा सकता। कभी-कभी कथाकार स्वयं अपने को अपना कृति का एक पात्र बना लेता है। जब उपन्यास में चित्रित पात्र लम्बे-लम्बे आदर्शमूलक भाषण देते हैं, या उनके चरित्रिक व्यवहारों पर कृत्रिमता का आरोप रहता है, वहाँ का समझना चाहिए कि लेखक का अपना व्यक्तित्व उजागर हो गया है। इसके अतिरिक्त लेखक अपने व्यक्तिगत जीवन की परिस्थितियों और भोगे हुए यथार्थ को भा रचना में स्थान देता है। अमृतलाल नागर के 'बुंद और समुद्र' का महिपाल लेखक के चरित्र को ही प्रदर्शित करता है।

ऐतिहासिक उपन्यास के पात्रों के गुण में लेखक को अधिक सजगता की आवश्यकता होता है, क्योंकि प्रसिद्ध ऐतिहासिक पात्रों को दुसरे व्यक्तित्व के साथ उजागर करना रहता है। एक तो, उन्हें अपने ऐतिहासिक व्यक्तित्व को रक्षा करने का प्रश्न रहता है, दुसरे अतीत के व्यवहार के परिप्रेक्ष्य में आधुनिक समस्याओं का समाधान भी प्रस्तुत करना रहता है। यदि लेखक चित्रित अतीत के परिवेश और उसके यथार्थ से हट गया, या चित्रित पात्रों को रुबियों, व्यवहारों और सम्भाषणों को अतीत के समकक्ष न रख पाया एवं उसकी सम्पूर्ण समकालीनता के साथ न कर पाया, तो उपन्यास का सम्पूर्ण ढाँचा ही बिहल बिरा और उसड़ा-उसड़ा सा लगने लगता है। चतुरसेन शास्त्री 'वयं रक्षामः'

के असुर पात्रों के चित्रण में उसीलिए कमजोर विस्तार देते हैं। जब कि 'कुणाल की आँखों' का युवराज कुणाल अधिक सशक्त बन सका है।

चरित्र गढ़न की प्रक्रिया में लेखक को कोशिश यह रहती है कि वह पाठकों का अधिक-से-अधिक सहानुभूति को अर्जित करे। जहाँ पाठक यह अहसास करने लगे कि उपन्यास में चित्रित अमुक पात्र वह खुद है या जिन परिस्थितियों से वह संघर्ष कर रहा है, जिन समस्याओं से वह जूझ रहा है, उसके जीवन में भी तो ऐसा हो ही रहा है। यहाँ लेखक का सम्पूर्ण प्रयास और श्रम सार्थक हो जाता है। स्वातन्त्र्योत्तर उपन्यासों में, शिल्प के प्रति अधिक रुझान के कारण पात्रों को संवेदनशील और व्यर्थ बनाने के बजाय उनके माध्यम से मृत्यों का अन्वेषण अधिक किया जा रहा है। उनके मानसिक संसार को सुलभाने का उपक्रम अधिक हो रहा है।

#### सृजन और अध्ययनशीलता

उपन्यास का सृजन-प्रक्रिया में अध्ययनशीलता भी कुछ अंशों में प्रभाव डालती है। उपन्यास एक ऐसी विधा है, जिसमें पाण्डित्य और चिन्तन की उतनी आवश्यकता नहीं होती जितनी कि कविता या नाटक में, बल्कि उसका सम्बन्ध लेखक की सर्जनात्मक प्रतिभा और हृदय की अनुभूति से है। फिर भी लेखक की अध्ययनशीलता उसका औपन्यासिक कृति में अतिरिक्त प्रभाव डालती है। अध्ययनशीलता से यहाँ तात्पर्य यह नहीं है कि लेखक कितने विषयों का ज्ञाता है, कितने गंभीर एवं विविध विषयों का पंडित है। बल्कि यह है कि वह औपन्यासिक संसार को कहां तक जानता है। अन्य भाषाओं की औपन्यासिक दुनिया और उसको बदलता हुई नवीन मंगिमाओं से कहां तक परिचित है। उपन्यास संसार को अतिरिक्त जानकारी लेखक की रचना में अधिक निस्तार एवं नवीनता उत्पन्न कर सकती है। किन्तु इसे कोई आवश्यक शर्त नहीं मानना चाहिए। अत्यधिक अध्ययनशीलता लेखक की सर्जनात्मक क्षमता या अनुभूत्यात्मक शक्ति की कमी-कमी दारित भी कर देती है। उसका सबसे सटीक उदाहरण दुधनाथ सिंह ने एक गोष्ठी



में व्यक्त किया था । उन्होंने बताया कि जिस बादल को देखकर 'निराला' और पंत ने इतनी सशक्त रचनाएं प्रस्तुत की हैं, उस बादल को देखकर बहुत प्रयास करने पर भी न जाने क्यों उनकी अनुभूति जागृत नहीं होती । कई दिन वे आकाश में हितराये हुए बादल के सम्मुख बैठे, सुप्त निरीक्षण किया, फिर भी अनुभूतिशील न हुए और एक पंक्ति भी न लिख सके । यहां स्पष्ट है कि दुधनाथ सिंह की अत्यन्त अध्ययनशीलता ने उनकी अनुभूतिशक्ति को क्षारित कर दिया है ।

### सृजन : प्रतिमा और साधना

सभी व्यक्ति न तो कवि बन सकते हैं और न कथाकार । यह भी जरूरी नहीं है कि एक अच्छा कवि एक अच्छा कथाकार भी होगा, या एक अच्छा कथाकार एक अच्छा कवि भी होगा । यानी उसकी प्रतिमा एक लाख विधा में हो मुलरित हो सकती है । जयशंकर 'प्रसाद' मुलतः कवि हैं, इसलिए उनको यह काव्यात्मक प्रतिमा या कवि-व्यक्तित्व कहानियों एवं नाटकों में प्रभाव डालते हुए देखो गई है । मोहन राकेश मुलतः नाटककार हैं, इसीलिए उनके उपन्यास उतने सशक्त नहीं बन पाये हैं जितने कि नाटक । प्रायः यह देखा गया है कि कथाकार की प्रतिमा परिवेश के किसी दबाव या संवेदनात्मक क्षणों में सर्जन का काम करती है । वह अपनी प्रतिमा के बल पर समकालीन मनुष्य की प्रकृति के अनुरूप उसके अन्तर्बाह्य जीवन का साक्ष्य प्रस्तुत करता है । और यह भी सच है कि बहुत से लेखकों के पास प्रभुत प्रतिमा होते हुए सृजन नहीं कर पाते, क्योंकि उनकी प्रतिमा की अनुकूल वातावरण नहीं मिलता या अपनी प्रतिमा की साधना के स्तर पर अवकाश नहीं देते । कलाकार की अपनी प्रारम्भिक स्थिति में स्थापित होने के लिए बहुत संघर्ष करना पड़ता है । बहुत से प्रतिभाशीललेखक इस संघर्ष से पराजित होकर हताश हो जाते हैं, उससे उनकी प्रतिमा भी कुंठित हो जाती है । ऐसे भी लेखक हैं, जो पराजय कभी स्वीकार नहीं करते, सतत संघर्षरत रहते हैं, और एक ऐसी स्थिति जाती है, जब साहित्यकार समाज की उनकी प्रतिमा और लेखक की स्वीकारना पड़ता है । बहुतेरे लेखक अपनी थोड़ी प्रतिमा के बावजूद केवल सतत अभ्यास एवं साधना के बल पर कला सृजन करते हैं । इसप्रकार इ उपन्यास की सृजन-प्रक्रिया में प्रतिमा या अंतःप्रेरणा और साधना का भी प्रभाव पड़ता है ।

### सृजन और अवचेतन

बहुत-सी घटनाएँ और प्रभावकारी दृश्य लेखक के मानस में अज्ञात रूप से पड़ी रहती हैं। सर्जना के समय अवचेतन में पड़ी ये घटनाएँ और स्थितियाँ अनजाने रूप से साकार हो उठती हैं। लेखक को तात्कालिक चेतन मस्तिष्क इस संबंध में बिल्कुल अज्ञात रहता है। उसे आश्चर्य भी होता है कि उन घटनाओं के बारे में तो वह स्वयं कुछ नहीं जानता। किन्तु मनोवैज्ञानिक जब उसको सोज करता है, तब सारी स्थिति साफ हो जाती है। लेखक के अवचेतन मस्तिष्क में वही अनुभव संग्रहीत होते हैं, जिसने उसे अत्यधिक पीड़ित किया है या अत्यधिक संवेदनशील बनाया है। इस प्रकार अवचेतन लेखक के मानसिक संस्कार एवं रुचि के अनुरूप निर्मित होते हैं<sup>१</sup>। स्वातन्त्रोत्तर उपन्यासों में कई कथाकारों ने अपने उपन्यासों में पात्रों के अवचेतन मस्तिष्क की एक-एक पत्ती की सोज की है। फ्रायड, स्ट्राल और युंग के मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों के आधार पर अवचेतन मन को उपन्यास का आकर्षण बनाया है। अजेय, जोशी के असाधारण पात्रों के क्रिया-कलाप और व्यवहार के बहुत सारे आयामों से स्वयं लेखक साक्षात्कृत हुआ होगा। इस प्रकार उपन्यास की सृजन-प्रक्रिया में अवचेतन दो प्रकार से सहायक होता है-- एक तो लेखक के अपने मस्तिष्क की अवचेतन स्थिति के चित्रण में, दूसरे उपन्यासों में चित्रित पात्रों के अवचेतन उद्घाटन में।

### अज्ञात सृजन

कभी-कभी लेखक अनजाने रूप से किसी विशिष्ट प्रकार की कला या शैली को जन्म दे देता है, जिसके बारे में उसने पहले कभी सोचा नहीं था। डा० भारतभूषण अग्रवाल ने इंग्लैण्ड के उपन्यासकार रिचर्डसन का उदाहरण देकर सृजन-प्रक्रिया के इस तथ्य की ओर संकेत किया है,-- 'इसका अत्यन्त सटीक उदाहरण तो इंग्लैण्ड के उपन्यास के जन्मदाताओं में अन्यतम रिचर्डसन का ही

१ भारतभूषण अग्रवाल : 'हिन्दी उपन्यास पर पारवात्य प्रभाव', पृ० ६२।

है । यह बात सर्वज्ञात है कि उनका विख्यात उपन्यास 'पामेला' उपन्यास के रूप में कल्पित नहीं किया गया था । जब वे मुद्रक के रूप में अपने व्यवसाय में लगे थे, तब उन्हें अचानक यह विचार आया कि वे आदर्श पात्रों की एक माला लिखें जो जनसाधारण को विभिन्न अवसरों के अनुकूल पत्र लिखने की कला सिखा सकें । जब रिचर्डसन यह पत्र लिखने बैठे तो उन्होंने सोचा कि क्यों न इन पत्रों को एक कथा सूत्र से संयोजित कर दें, जिससे वे अधिक ग्राह्य हो सकें और उन्हें पढ़ने में अतिरिक्त रस मिल सके । वे यह जान भी न पाये थे कि एक नवान विधा को जन्म दे रहे हैं<sup>१</sup> । इस प्रकार अनजाने रूप से उन्होंने पत्र शिल्प को जन्म दिया है ।

इसके अतिरिक्त उपन्यासकार अपनी सर्जना के समय अनायास रूप से कई ऐसी स्थितियों को मुहर कर बैठता है, जिसके बारे में वह अनजान रहता है । या क्यात्मकता या वित्रांकन कभी ऐसा नवीन मोड़ लेने लगती है, जिसके सम्बन्ध में उसे पहले से ज्ञान नहीं रहता । सृजन की यह प्रक्रिया भी अज्ञात सृजन के अन्तर्गत आती ।

-0-

-----  
१ भारतप्रवण अग्रवाल : 'हिन्दी उपन्यास पर पश्चात्य प्रभाव', पृ० ५४ ।

(३) शिल्प विधान में परिवर्तन : एक अनिवार्य प्रक्रिया

उपन्यास-संसार से सम्बद्ध लेखक विभिन्न रुचियों एवं संस्कारों से युक्त होते हैं । युग को बदली हुई परिस्थितियां एवं मानव-प्रकृति में उन्हें अपने से पहले के लेखकों से अलग करती है । इन दो कारणों से उपन्यासकार अन्य उपन्यासकारों को तुलना में (पहले से और समकालीन लेखकों की तुलना में) नये भाव-बोध एवं नई अनुभूतियों को सम्प्रेषित करते हैं । फिर, लेखक समाज एक ही प्रकार की रचना-प्रक्रिया में अपना श्रम व्यर्थ करना नहीं चाहता, क्योंकि इससे उसकी रचनात्मकता में आकर्षण की सम्भावना कम रहती है । उसका तो प्रयास यह रहता है कि वह क्या करे, कौन सी युक्तियां प्रयोग करे, जिससे उसकी रचनाओं में निरन्तर आकर्षण और नवीनता की धेतना बनी रहे । उस धेतना में नये लेखक अधिक संलग्न दिखाई पड़ते हैं । उपन्यास के इतिहास पर दृष्टि डालने से यह बात स्पष्ट हो जाता है कि उपन्यास के वस्तुपदा एवं शिल्प पदा में निरन्तर बदलाव या परिवर्तन की प्रक्रिया अनिवार्य रूप से चलती रही है ।

यह कहना प्रामाण्य होगा कि हिन्दी उपन्यासों ने पश्चिमी उपन्यासों की तुलना में उन्हें कुछ भी नहीं दिया है, पश्चिमी उपन्यास साहित्य के समकक्ष हिन्दी उपन्यासों को रत्ना ही नहीं जा सकता । हम यह क्यों मूल जाते हैं कि जिस स्थिति को पाने में पश्चिमी उपन्यास-कृतियों ने शताब्दियों गुजार दी है, वहाँ हिन्दी उपन्यासों ने अपने सीमित काल में ही बहुत कुछ उपलब्ध किया है । हिन्दी उपन्यास का इतिहास कोई लम्बा इतिहास नहीं है, उसका विकास दूर ज़माने कम ही समय हुआ है, किन्तु उस सीमित काल में भी उसने जो मंजिल तय किया है, वह निश्चित रूप से स्वस्थ एवं गर्व करने योग्य है । अब उसने अपना मार्ग इतना प्रशस्त कर लिया है कि उसे विश्व की किसी भी भाषा के उपन्यास-साहित्य के समकक्ष रत्ना जा सकता है । भारतीय जालोकारों के मन में ज़माने अंग्रेजी और अंग्रेजियत को नु नहीं गई है । वे ज़बोब से प्रेम और मोह में गिरफ्त हैं । इसी कारण हिन्दी उपन्यास की उपलब्धियों के विषय में उनको स्वस्थ दृष्टि विकसित नहीं हो पाती ।

हिन्दी-उपन्यासों का प्रारम्भ तिलस्मी और रेयारी उपन्यासों से होता है। इस काल के रचनाकारों ने उपन्यास-कला पर ध्यान नहीं दिया है। उनकी कृतियों में केवल सरसी मनोरंजकता और अस्वाभाविक वर्णन - विस्तार हो देता जा सकता है। किन्तु उन्हें हम केवल सरसी मनोरंजकता को वस्तु कहकर टाल नहीं सकते। क्योंकि इन कृतियों का भी हिन्दी उपन्यास के विकास में अपना महत्व है। प्रेमचंदकालीन औपन्यासिक कृतियों का मूल्यांकन करने के लिए इसके पूर्व की उपलब्धियों को समालोचित करना जरूरी है। जब तक हम देवकीनन्दन खत्री, गोपालराम गहमरी, लाला मोनिवासदास के औपन्यासिक संसार से परिचित नहीं होंगे, प्रेमचंद और सहवर्ती कथाकारों का रचनाओं को अधिक सशक्त और महत्वपूर्ण कैसे कह सकते हैं। अर्थात् उनके नवीन शिल्प और नवीन मूल्यों को लोग के लिए पूर्व परम्परा की सापेक्ष दृष्टि में रखना ही होगा। तभी उनको रचनाओं का स्वस्थ मूल्यांकन किया जा सकता है।

देवकीनन्दन खत्री और किशोरिलाल गोस्वामी के उपन्यास हाथी-हाथी स्टारों और फुटपाथों पर इसीलिए बिके, क्योंकि पाठक इनसे अच्छा मनोरंजन प्राप्त कर सकता था। ये रचनाकार पाठकों को एक ऐसे स्वप्निल संसार में विचरण कराते थे, जहाँ नायक अथवा रेयारी किसी तिलस्मी को तोड़ने में निरन्तर जिज्ञासा बनाये रखता था। बाँकने वाले दुरय एवं घटनाएँ और रहस्य को बनाये रखने की अद्भुत क्षमता इन कृतियों में देखी जा सकती है। उपन्यास के दोही तत्व-- कथानक और चरित्र -- इन रचनाओं में मिलते हैं, बाहे उनको संयोजना केवल मनोरंजकता के लिए हो रही, एक सास ढंग से की गई है। संवाद एवं भाषा तो उपन्यासकार के पोढ़े-पोढ़े भागते हैं। वास्तव में इन उपन्यासों में उपन्यास कला का कोई नितार देखना, अपरिचित मार्ग में मटकना है। यह कुछ ऐसे ही है, जैसे वर्तमान बाजार उपन्यासों (गुलशन नंदा और प्रेम वाजपेयी के रोमैंटिक उपन्यासों) में चरित्र एवं कथानक को छुड़ना। क्योंकि इनसे किसी कलात्मक उपलब्धि की आशा नहीं की जा सकती।



आलोचकों का ऐसा कथन है कि प्रेमचंद के आगमन से उपन्यास साहित्य में एकाएक क्रान्तिकारी परिवर्तन उपस्थित हुआ है। यह कथन बतिसहस्रोक्ति से कम नहीं है, क्योंकि प्रेमचंद ने अपने उपन्यासों में जिस सिल्प की-सौज की है, उसका बीज पूर्ववर्ती रचनाकारों में देला जा सकता है। गोपाल-राम गहमरी के 'सास-मतोड़' (१८६८), राधाचरण गोस्वामी के 'बाल विधवा' (१८८६), 'विधवा विपत्ति' (१८८८), मेहता लज्जाराम शर्मा के 'हिन्दु गृहस्थ' (१९०३), 'आदर्श वम्पत्ति' (१९०४), 'सुशील विधवा' (१९०७) और राधाकृष्ण-दास के 'निःसहाय हिन्दु' (१८९०) आदि उपन्यासों में अपने समकालीन जीवन की समस्याओं की आदर्शवादो ढंग पर स्पर्श करने का प्रयास हुआ है। प्रेमचंद ने इस पूर्ववर्ती प्रवृत्ति को व्यापक एवं कलात्मक रूप प्रदान किया है। उन्होंने पाठकों को लुब्ध को परिष्कृत करके लगभग एक नवीन सृजन संसार की ओर ध्यान आकर्षित कराया। उपन्यास की सस्ती मनोरंजकता, तिलस्म और ऐयारों की संकुचित दुनिया से निकाल कर जीवन की सच्चाइयों, मनुष्य के झुकते हुए जायामों, छटपटाती हुई मानवीय पीड़ा जैसी गहरी उच्च भावभूमि में प्रतिष्ठित किया। मनुष्य जीवन के व्यापक एवं विस्तृत विव्रफलक की सुक्ष्म एवं गहरी यथार्थ के माध्यम से उजागर किया। मनुष्य की महत्ता प्रदान करते हुए उसके जीवन का अन्वेषण - विश्लेषण एवं संश्लेषण प्रस्तुत किया। समाज में विस्तरी हुई समस्याओं पर एक - एक करके प्रश्नबिन्दु लगाया, लोगों की आँखें खोलने पर विवश किया। समाज की परम्पराओं, रुढ़ियों एवं ढीले होते हुए बन्धनों और उसकी कमजोरियों पर बेलाग कहने की हिचक नहीं की। किन्तु मनुष्य जीवन का यह यथार्थ उनके उपन्यास-साहित्य में नंगे रूप में नहीं देला जा सकता। उपन्यास के रचना-स्वरूप के प्रति उनको दृष्टि प्रकारान्तर से उद्देश्यमूलक रही है। उनका कथन है-- 'साहित्य का उद्देश्य जीवन के आदर्शों को प्रतिष्ठित करना है, जिसे पढ़कर हम जीवन में कदम -कदम पर आने वाली कठिनाइयों का सामना कर सकें, अगर साहित्य से जीवन का सही रास्ता न छि मिले, ऐसे साहित्य से लाभ ही क्या? ..... अगर उसमें हमें जीवन का सही रास्ता नहीं मिलता तो उस रचना से फायदा नहीं। साहित्य न विव्रण का नाम है, न अर्थ शब्दों की बुनकर सजा देने का, न अलंकारों से बाणों को



शोभायमान बना देने का। है ऊँचे और पवित्र विचार हो साहित्य को जान है<sup>१</sup>।  
 अर्थात् उपन्यास का प्रयोजन मनुष्य जीवन के पवित्र भावनाओं को उजागर करना है। इसी प्रयोजन की दृष्टि में रहकर उन्होंने देवत्व चरित्र एवं अधम चरित्रों को नियोजना की है। और उपन्यास की कला का अंत जाते-जाते इन विरोधी अथवा अधम पात्रों को भी देवता बनते हुए दिखाया है। वे स्वयं कहते भी हैं --  
 'मनुष्य स्वभाव से देवतुल्य है। जमाने के बल प्रपंच या परिस्थितियों के वशान्त होकर वह अपना देवत्व लो बैठता है। साहित्य इसी देवत्व को अपने स्थान पर प्रतिष्ठित करने को चेष्टा करता है। उपदेशों से नहीं, नसीहतों से नहीं, भावों को स्पन्धित करके, मन के कोमल तारों पर चोट लाकर, प्रकृति से सामंजस्य उत्पन्न करके।' किन्तु पात्रों को देवता बनाने को यह प्रवृत्ति उन्हें आरम्भ से कमजोर बनाती रही है। क्योंकि ऐसे स्थलों पर लगता है कि रचनाकार जानबुझकर उपन्यास में वादार्थ घोपने का प्रयत्न कर रहा है। याना, चरित्र अपनी स्वाभाविक कार्यवाही लोकर लेखक ही के हाथ की कठपुतली बन जाता है। वह जैसे चाहे उसे घुमा सकता है। यह कमजोरी गीकी और तुर्गनेब में भी निलार नहीं ला सकीं थी, जैसा कि बाद में बालजाक और फुलाबर्ट की रचनाओं में देखने को मिलता है। प्रेमचंद और उनके सहचरों कथाकारों में कथा-सृजन के प्रति विस्तार का आग्रह रहा है, यहां तक कि दुहरे, तिहरे कथानकों का एकसाथ निर्वाह करने का प्रयत्न किया है। मुख्य कथानक और हत्तर प्रासंगिक कथाओं के संयोजन में उनका रचना-कौशल बहुधा असमर्थ हो जाता है। 'गुबन' और 'रंगभूमि' के कथानक इसका प्रमाण हैं। इनमें एक तो कथानक को अनावश्यक घटनाओं से लादकर विस्तृति प्रदान की गई है। दूसरे, प्रासंगिक कथाओं और मुख्य कथानक संगठित रूप से सम्पृक्त हो नहीं हो पाये हैं। इसके अतिरिक्त लम्बे-लम्बे पात्रण भी भेदे, घोपे हुए और अनर्गल लगते हैं। 'कायाकल्प' का शिल्प तो पिछले रचनाकारों से एकदम आगे नहीं बढ़ सका है। बावन्त एक अजीब सी रहस्यात्मकता और

१ प्रेमचन्द : 'कुछ विचार', पृ० ३२

२ वही, पृ० ३६

अनेक अविश्वसनीय कल्पनाओं ने उपन्यास के ढाँचे को चरमरा दिया है ।

प्रेमचन्द के बाद के रचनाकारों ने एक नई भूमि को और उपन्यास का दुनिया विकसित करने का प्रयत्न किया है । प्रेमचन्द के उपन्यासों में प्रयुक्त मनोविज्ञान मानव-चरित्र के स्वाभाविक व्यवहार पर आधारित है । किन्तु आगे चलकर जेनेन्द्र, जोशी, अज्ञेय आदि कथाकारों ने उपन्यास को मनोवैज्ञानिकता को और उन्मुक्त किया है । पश्चिम के उपन्यासों में जिसपर मनोवैज्ञानिक उपन्यासों का पूरा एक काल रहा है, उसी प्रकार निश्चित तः हिन्दी में भी मनोवैज्ञानिक उपन्यासों का एक युग देखा जा सकता है । फ्रायड, एडलर और जुंग जैसे मनो-विज्ञानियों ने मनुष्य की हिमा दुर्ग परतों को उधाड़ते हुए अंतर के यथार्थ को प्रकट किया है । उन्होंने यह स्पष्ट करने का प्रयत्न किया कि मनुष्य का बाहरी जीवन न तो यथार्थ है और न शक्तिशाली । सत्य तो अन्दर अवगुंठन में है, जो अनजाने रूप में हमें परिचालित किये रहता है । पश्चिम के अनेक लेखक कथाकार इस संजीवनी को लेकर अपने रचनाकर्म में प्रवृत्त हुए । पश्चिम को देखादेखी हिन्दी उपन्यासकारों ने भी इस संजीवनी का उपयोग करके अपनी रचनाओं को नव्य स्वरूप प्रदान करने की चेष्टा की । जेनेन्द्र और जोशी, अज्ञेय और माचवे, देवराज और राजकमल चौधरी के अधिकतर पात्र असाधारण हैं, जो अपनी कुंठाओं, अतृप्ति और दमित कामवृत्ति में जीते हैं । उनका संघर्ष समाज से नहीं, अपने आप से है । कथा रचना पात्रों की मानसिक परतों को एक-एक करके अनावृत करता है । अंदर से निर्देशित होने के कारण वे बार बार बदलते हैं और पलायन करते हैं । नारी में अज्ञेय, जेनेन्द्र, और जोशी आदि ने समर्पण भाव दितलाया है लेकिन नारी के इस मुक्त समर्पण भाव को पुरुष एक पात्र स्वीकार करने में असमर्थ रहते हैं ।

इन मनोवैज्ञानिक उपन्यासकारों के अतिरिक्त इस काल में कई लेखक-समाज को नई धारणा को साथ लेकर सम्मुख उपस्थित हुए । भगवती चरण वर्मा, यशपाल, उदयशंकर भट्ट, रागेय राघव, उपेन्द्रनाथ अशक, अमृतलाल नागर, आदि उपन्यासकारों का रचना-विधान प्रेमचन्द के नजदीक होते हुए कुछ भिन्न

प्रकार का है। उन्होंने लम्बा-लम्बा तफसीलों, लम्बे भाषणों के स्थान पर स्वाभाविक कथा-वर्णन उपस्थित किए हैं। पात्रों का कृत्रिम आदर्शात्मकता के स्थान पर सहज रूप से विकसित और बनते-बिगड़ते हुए दिखाया है। कुंठित और रोगी पात्रों को जगह पर साधारण और निर्बल पात्रों का बयन किया है। बदलते हुए नवीन परिवेश के अनुसार यथार्थ का स्वर कहाँ तोता और कहाँ ठंडे रूप में सुन्नर हुआ है। मनुष्य के बाह्य जीवन को उजागर करने के लिए नहीं नई युक्तियों एवं प्रविधियों का उपयोग किया।

भाषा के स्तर पर इस काल के रचनाकारों को उपलब्धि महत्वपूर्ण मानो जा सकता है। क्योंकि उन्होंने उपन्यास को अभिधात्मकता से व्यंजनात्मकता को और उन्मुख करने का प्रयास किया है। सीधा-सादा वर्णनप्रधान भाषा के द्वारा मनुष्य का आन्तरिक यथार्थ प्रकट भी नहीं किया जा सकता। अतः लेखकों ने संकेतों, बिम्बों, प्रतीकों, दृश्यचित्रों, स्मृतियों, स्वप्नों आदि के माध्यम से मनुष्य के द्विमे हुए यथार्थ को शक्तिशाली ढंग से प्रस्तुत करने का चेष्टा का है।

स्वतन्त्रता के बाद के भारतीय परिवेश में आदमी को जिन्दगी अपान्तरण की प्रक्रिया के बीच गुजर रही है। उसकी आस्थाएं, उसके विश्वास नहीं बेतता को पाने के लिए लालायित हैं। पुरानी स्थापित मान्यताएं, परम्पराएं और मूल्य सब बेमाना हो रहे हैं और नए मूल्य जो स्थापित हो रहे हैं, बिखरे-बिखरे और गड़मगड़ हैं। विज्ञान और तकनीक का शक्ति के लिए अधिकाधिक प्रयोग मनुष्य को अपने जीवन और अस्तित्व के प्रति शंका कर रहा है। पश्चिम के अस्तित्ववादी विचारकों-- सार्त्र, कामू, काफ़्का, कालिन विल्सन, ज्या जेने आदि के प्रति शायद इसीलिए इस काल के रचनाकार अधिक आकर्षित एवं प्रभावित हैं।

नये लेखक जो स्वतंत्रता के पूर्व किशोर थे, अब युवा होकर नहीं पीढ़ी और नक्लेसन का नारा और अस्त्र लेकर सामने आये। स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दा उपन्यास में निश्चितरूप से दो पीढ़ियाँ रचनाकर्म में संलग्न देखी जा सकती

हैं। एक पुराना पौदा जो या तो मनोवैज्ञानिक निदान्तों का पिष्टपेषण कर रहे हैं, या प्रेमबंद के नज़बोक रहकर समाजिक यथार्थ से साक्षात्कार कर रहे हैं। दूसरे नवीन पौदों जो नये मूल्यों और नये तेवर की तलाश में हैं : उनमें आजादी के पहले के सपने भी देखे हैं और आजादी के बाद की सच्चाइयों की भी भोगा है। वह एक पवित्र भारत के निर्माण की आशा में था, किन्तु आजादी मिलने के बाद ही राजनीतिक हाना-फ़ायदा, स्वायत्तता का जो दौर चला उसमें उसकी आशाओं के बिछड़े होते नज़र आये। उसमें व्यवस्था के प्रति विद्रोह और मोहभंग का भाव उजागर हुआ, क्योंकि सारी कार्यवाही उनके लिए झुटी, लोथली और एक खतरनाक राजिरी की तरह दिखाने लगी।

हिन्दी की नवीन पौदा राजनीति, राजाश्रय और पदकों की ओर ललचाने वाली है नहीं देखती, बल्कि ईमानदारी के साथ समाज की सच्चाइयों की बेलाग उजागर करती है। मनुष्य के सुझोटे लोलने में जरा भी हिचक व्यक्त नहीं करती। नई पौदा के रचनाकारों ने भाषा के गर्जन में अद्भुत कारीगरी और कुशलता का परिचय दिया है। अनुभूतिपरकता प्राणतत्त्व के रूप में चित्रित हो सकी है। अनुभूतिशीलता का सदास और प्रभावशाली स्तर नारी लेखिकाओं के माध्यम से प्रकट हुआ है। कृष्णा सोबती, उषा-प्रियंवदा, मन्नु भंडारी, ममता कालिया आदि के उपन्यासों में बिन्दु-बिन्दु गलती हुई 'अनुभूति की पीड़ा' सार्थक हुई है। 'निराला' ने कहाँ पर कहा था कि एक अच्छी कविता एक सागा गंध होती है और एक अच्छा गंध अच्छी कविता भी कहा जा सकता है। यानी 'निराला' के कथन के अनुकूल दोनों विधाओं की एक शिविर में लाने की कोशिश की गई है। उपन्यास के ठोस और जड़ भाषा में प्रवणशोच तत्वों के सम्प्रेषण के द्वारा उसे कविता और इस प्रकार संवेदना का स्तर प्रदान करने का प्रयास किया गया है। निर्मल वर्मा के 'मेरे दिन' की भाषा में छोटे-छोटे बिम्ब और हल्के स्पर्श दृश्य

पाठकों को संवेदना को उभारने में सक्षम हैं। संवादों में लय या अधिकाधिक रिद्धम देकर काव्यात्मक ध्वनि उत्पन्न की गई है।

नवान पीढ़ा शिल्पविधान के प्रति अधिक संवेष्ट है और नित-प्रति उसके नूतन प्रयोग का लोभ जारी है। यद्यपि कहां कहां शिल्प का संवेष्ट और साधारण प्रयोग उपन्यास का भाववस्तु को क्षरित कर देता है। गोविन्द रजनाश ने कल्पना के नवलेखन विशेषांक में यह बात स्पष्ट भा. का है-- 'नवलेखन में रचनाकार जितना आत्मवेत्ता और शिल्प वेत्ता होता है, उतना समाज वेत्ता नहीं। उस रचनात्मक दौर में वह शिल्पा का कार्य करता है। तकनीक को सुधमता के में पड़ता हुआ पाठकों को अभिरुचि से सम्बद्ध विषय सामग्री से कटता जाता है।..... उपन्यास महज उलटिल बिगड़ जाते हैं कि उनमें रूप और शिल्प के नये-नये प्रयोग होते हैं।' पश्चिमी आलोचक यह स्वीकार करते हैं कि सुधम शिल्प संरचना मनुष्य को बौद्धिक अनुभूति के अनुपपन्नित होता है। स्वातन्त्र्योत्तर भारत में जहां मनुष्य का अनुभावन शक्ति क्षरित हुई है, वहां उसका बौद्धिकता अधिकाधिक बढ़ी है। इस प्रकार यदि हम कहें कि शिल्प का सुधम स्तर आधुनिक मनुष्य को प्रकृति और उसके यथार्थ को व्यक्त करता है, तो आश्चर्य की बात नहीं। शिल्प (शिल्प, एक विस्मयात्मक संघटन, जावन सम्प्रेष्य कहानी नहीं है, बल्कि यह क्रिया की स्थापना है, जो बाह्य कला के अस्तित्व को समग्र वेत्ता से समझने में सहायक है। शिल्प विचारों को वस्तुपरक बनाने की सामग्री है.....।' अर्थात् पश्चिमी विचारक शिल्प का सुधम संरचना को आज के औपन्यासिक संसार के लिए प्रासंगिक स्वीकार करते हैं। स्वातन्त्र्योत्तर नयी पीढ़ी के रचनाकारों ने नये भाववस्तु को सार्थक बनाने के लिए नये शिल्प स्तरों की गवेषणा का है। अब वह अपने उपन्यासों में पात्रों की मादृ स्कन्धित नहीं करता बल्कि कम से कम पात्रों के द्वारा मनुष्य

१ 'कल्पना', नवलेखन विशेषांक, पृष्ठ ०

२ O' Connor, William Van / Forms of Modern Fiction / P. 31.



के लण्ड-लण्ड जिन्दगा को चरितार्थ करता है। यहाँ तक कि मात्र एक पात्र के सहारे उपन्यास की संवेदना को मुक्त करता है। दोस्तावस्की, बाल्जाक, फ्लाबर्ट आदि जहाँ पात्रों के गढ़न में अपना सम्पूर्ण शक्ति लगाते थे, वहाँ नया रचनाकार उपन्यास के पात्र में ही सारा धर्म खोज नहीं करता। 'लेडी बेटलॉज लवर' या 'मादाम बावरी' के पात्रों को जहाँ पोटक जल्दी भूल नहीं पाते, वहाँ नयी पीढ़ी को नवीनतम कृतियों के कोई भी पात्र स्थायी रूप से याद करने योग्य नहीं है। वे हलका फटका भर देकर निकल जाते हैं। कथा-नियोजन भी विवरणात्मक या तथ्यपरक विस्तार के साथ प्रस्तुत नहीं होता, बल्कि चरित्र के मानसिक घटकों से साक्षात्कार कराया जाता है, इसलिए कथातत्त्व स्वभाविक रूप से फीना होता चला गया है। इस विवेक से यह स्पष्ट हो जाता है कि औपन्यासिक शिल्प संसार में परिवर्तन की प्रक्रिया अनिवार्य रूप से चल रही है। यद्यपि परिवर्तन कोई अनिवार्य शक्ति नहीं है, लेकिन बदलते हुए परिवेश और वातावरण के अनुरूप उसमें निरन्तर बदलाव देखा जा सकता है।

स्वातंत्र्य और हिन्दो-उपन्यासों के शिल्प-परिवर्तन का संक्षिप्त इतिहास भी यहाँ प्रस्तुत किया जा सकता है, अर्थात् किन नई प्रविधियों एवं प्रयोगों ने उपन्यास के शिल्प-विधान को विकसित और प्रशस्त कर उसे सार्थक बनाया है। जैनेन्द्र का 'सुनीता' (१९३५) और अश्वेय का 'शेखर : एक जीवनी' -- दो भाग (१९४०) नूतन शिल्प क्रेता के साथ स्वतंत्रतापूर्व ही प्रकाशित हो चुका था। 'शेखर : एक जीवनी' में पुरादीप्ति, संकेतों, स्वप्न प्रतीकों, स्मृतियों आदि की नवीन विधियों का उपयोग किया गया है। फिल्मों में जिसप्रकार छोटे-छोटे दृश्य उभर कर स्पर्श करते हैं, उसी प्रकार इस उपन्यास में भी विभिन्न लघु चित्रों की धारें नयी ऊँचाई के साथ उपस्थित हुए हैं। काम, अहं और भय इन तीन मूल प्रवृत्तियों को केन्द्र में रखकर पात्रों के चरित्र की बुनावट की गई है। जैनेन्द्र के 'परल' (१९२६), 'सुनीता' (१९३५), 'व्यतीत', 'विवर्त' आदि में मानसिक फुरमुटों, कुंठाओं और ग्रन्थियों को खोलने के लिए संकेत शैली, जोशी के 'सम्यासी' (१९४५) में बाधकता विश्लेषण, स्मृत्यवलोकन,



शब्दसहस्रमृति, आदि की नवीन पद्धतियों का अभिनव प्रयोग किया गया है। इस प्रकार प्रयोग की शुरुआत स्वतन्त्रता के पूर्व ही हो जाता है और स्वतन्त्रता के पश्चात् तो योजनाबद्ध तरीके से नवान से नवान पद्धतियों के प्रयोग की कड़ोम्फाड़ी सी दिशा देता है।

अज्ञेय के 'नदों के ओप' (१९५२) में पूर्व में प्रयोग की गई शिल्प प्रविधियों की और भी व्यापक विस्तार एवं नवान चेतना प्रदान की गई है। कथानक, पात्रांकन, संवाद, नाम एवं भाषा आदि उपन्यास के सभी तत्वों को नव्य रूप प्रदान करने की चेष्टा की गई है। मुक्त आसंग, स्वप्न विश्लेषण, शब्द-सहस्रमृति, इंटीरियर मोनोलोग या अन्तर्विवाद आदि विधियों का विशिष्ट प्रयोग इसमें उल्लेखनीय है। हजारीप्रसाद द्विवेदी के 'बालचंद्र लेख' (१९५४) में कहानों में से कहानों निकालने की नूतन कथा-विधि प्रयोग किया गया है। नागार्जुन ने 'बलचनमा' (१९५२) के माध्यम से आंचलिक शिल्प-विधान के नव्य प्रयोग की सोज की है, बाद में फणोश्वरनाथ 'रेणु' ने 'मैला आंचल' (१९५४) और 'परतो परिकथा' (१९५६) उपन्यासों में इस प्रविधि की कलात्मक रूप प्रदान किया। इसमें चलचित्रकत्मक और सम्पूर्ण आंचलिक परिवेश की एक साथ उपस्थित करने के लिए स्कान्वित शिल्प प्रविधि की सोज की गई है। धर्मवीर भारती ने नानों की कहानी, अलिफ़ लेला, सोता मैना आदि की कहानों श्रेणी को अपने उपन्यास 'सुरज का सातवां घोड़ा' में सम्प्रेषित किया है। अलग अलग से दिशाओं देने वाली इस कहानियों को एक साथ जोड़ने का इसमें सफल प्रयत्न है। शिवप्रसाद मिश्र 'लुट्टे' कृत 'बहलांगंगा' में भी इसी के समानान्तर विभिन्न सत्रह कहानियों को एक मावसूत्र में जोड़कर बनारस की जिन्दगी को साकार किया गया है। गिरिधर गोपाल के 'बांदनी के लंडहर' में शिल्प की एक नयी ताकती देने की मिलती है। इस लघु उपन्यास की सम्पूर्ण कथा की मात्र चौबीस घंटे के सीमित काल में संघटित करने की कोशिश की गई है। डा० रघुवंश कृत 'तंतुजाल' (१९५६) तथा प्रभाकर माचवे कृत 'दामा' में चेतन प्रवाहवादी शिल्प विधान का प्रयोग हुआ है। प्रतीकात्मक शिल्प विधान की नवीन चेतना और आकर्षण 'हाली कुर्सी की आत्मा' (लक्ष्मीकांत वर्मा) 'काठ का उल्लू और

कबुतर (केशवचंद वर्मा), 'सोया हुआ जल' (सर्वेश्वरदयाल सक्सेना) तथा 'एक चुहे की मौत' (बंदीउज्जमा) आदि उपन्यासों में देखा जा सकता है। 'सोया हुआ जल' रिनैरियो और समकाल-वार्तित्व पद्धति को प्रथम कृति माना जा सकता है। यहां कथा को कालसोमा भी घटकर मात्र छः घंटे रह गई है। 'राग दरबारी' (१९६८) में मोलालाल ने जीवन के छोटे और बड़े चित्रों व्यंजनात्मक स्तर पर बुझते हुए व्यंग्यों के माध्यम से उभारा है। भाषा को खोज के रूप में नरेश मेहता कृत 'यह पथ बंधु था' (१९६४) और निर्मल वर्मा कृत 'वे दिन' (१९६४) विशेष महत्वपूर्ण हैं। 'वे दिन' में हल्के-फुल्के चित्रों के सहारे आधुनिक जिन्दगी की रिक्तता और फीकेपन को स्पष्ट करने का प्रयास है। 'यह पथ बंधु था' की भाषा संवेदना अपने सघन रूप में व्यक्त हुई है। 'मकली मरी हुई' में रघुवीर सहाय ने समलिंगी सेक्स को तनाव की भाषा में सजाया है। 'कालेज स्ट्रीट के नये मसोहा' (शरद देवड़ा) में बाटनोक्स कवियों का मेनिफेस्टो उपन्यस्त है। 'जबवर्षन' (डा० देवराज) में डायरी पद्धति का सफल प्रयोग हुआ है। विष्णु प्रभाकर ने 'दर्पण का व्यक्ति' में पत्र शिल्प-विधान का उपयोग किया है। रमेश बक्शा ने 'अटारह सूरज के पौधे' में मशीनों जिन्दगी को उसी अनुरूप गति एवं प्रवाह की भाषा में निबद्ध करने का महत्वपूर्ण प्रयास किया है। इसके अतिरिक्त सहलेखन के प्रयोग को दिशा भी अन्वेष्टित हुई है। 'बारह तमा', 'ग्यारह सपनों का देश', और 'एक डूब मुस्कान' सहलेखन के उत्कृष्ट उपन्यास हैं।

संक्षेप में इसप्रकार स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी उपन्यासों में शिल्प-विधान के नूतन प्रयोग निरन्तर चल रहे हैं, जो हमें सर्वथा नये औपन्यासिक संसार से परिचित कराते रहते हैं।

### (४) उपन्यास के तत्त्व : व्याख्या और विवेचना

#### (क) कथानक

कथा कहने की प्रवृत्ति मनुष्य में युग-युग से निरन्तर प्रवहमान है । वेदों और उपनिषदों जैसे धार्मिक ग्रन्थों में धार्मिक, दार्शनिक और नैतिक शिक्षाओं को सुत्रों के साथ कथा रूप में भी निबद्ध किया गया है । पौराणिक साहित्य तो पूरा का पूरा अतिशयोक्तिमूलक कथाओं से भरा पड़ा है । जैन और बौद्ध शिक्षाये कथानियों के आधार पर निर्मित उपलब्ध हैं । इसका कारण शायद यह है कि कहाना अपनी संरचना और प्रवृत्ति में शीघ्र ग्राह्य, मनोरंजक और आकर्षक होता है । कहानियों के माध्यम से कोई बात शीघ्रता से और अधिक स्पष्टता से सम्येषित की जा सकती है । यही नहीं, कहानियां परिवार में नानों और दादों के मानस में, सैकड़ों की संख्या में बिलरो पड़ो है । मासूम और अवोय बालक बड़े बूढ़ों से बिना कहानियां सुने सोते नहीं हैं । माघ और घुस की रात में अलाव के सामने बैठे हुए ग्रामीणों की बैठक में आप आकर्षक कहानियां सुन सकते हैं । रेत-सलिहान में फुरसत से बैठे हुए लोग एक दूसरे को कहानियां सुनाकर मनोरंजन प्राप्त करते हैं । इस सम्बन्ध में डा० त्रिभुवन सिंह लिखते हैं --

‘कहानी का सर्वाधिक कमत्कार तो लोकजीवन में देखा जा सकता है । साहित्य की मर्मज्ञता, उसकी कलात्मकता और शिल्पगत गुणधर्मों से अपरिचित जीवनत जातियों में कहानी के प्रति किन्ता आकर्षण है, यदि इसे देखना है तो गांव की बैठकों, अलावों की ऊष्मा और तपती धूप से राहत की सांस लेती अमराइयों की गोष्ठियों की सैर करना पड़ेगी, जहां आपको वाव से कहानी कहने वाला किस्सागो और रस विमोह श्रोताओं की मोड़ मिल जायगा<sup>१</sup> । मध्ययुगीन सामन्ती व्यवस्था में राज दरबारों में कहानी कहने वाले व्यावसायिक कथाकारों की मोड़ लगी रहती थी । कहा जाता है कि कहानी कहने वाले यदि अपनी

१ डा० त्रिभुवन सिंह : ‘हिन्दी उपन्यास : शिल्प और प्रयोग’, पृ० ३२४ ।

कहानी समाप्त कर देते थे, तो वे मृत्यु दंड के और यदि उनका कहानी कभी भी समाप्त नहीं होता था तो वे पुरस्कार के पात्र होते थे । ऐसी कहानी - कहने वाले या तो व्यावसायिक किस्सागी हुआ करते थे अथवा रानी बनने की अभिलषित सुन्दर कुमारी युवतियां । कुर उ जत्याबारा शासकों को प्रभावित करने का एकमात्र साधन आश्चर्य में डाल देने वाली कहानियां ही हुआ करती थीं । साहित्य की प्रत्येक विधा में कहानी का तत्त्व किसी न किसी प्रकार प्राप्त है । प्रबन्ध काव्य (महाकाव्य एवं छण्डकाव्य) नाटक, एकांकी, प्रहसन, व्यंग्य, रेखाचित्र, रिपोर्ताज आदि में कहानी की अनुपुति कोई-न-कोई रूप लेकर उपलब्ध है । इस प्रकार कहानी की लोकप्रियता, सम्मोहन और रुचकान अतिदिग्ध है ।

उपन्यास में उपलब्ध कथानक अपने रचना विन्यास और संगठन में विशिष्ट होता है । उपर्युक्त क्षेत्रों में वर्णित और प्रयोग की जाने वाली कथा से उपन्यास में प्रयोग किये जाने वाले कथानक में अंतर होता है । पहले प्रकार की कथा में केवल जिज्ञासा तथा मनोरंजकता का तत्त्व प्रधान होता है । कथाकार यहां अधिक से अधिक रहस्यमूलक प्रमाणों से काम लेता है, लेकिन उपन्यास का कथानक एक विशेष प्रकार का के कौशल एवं संयोजन की मांग करता है । उपन्यास का कथानक एक कला है । यहां कथा और कथानक का अन्तर भी स्पष्ट कर देना आवश्यक है । कथा अथवा कहानी घटनाओं का अनुक्रम से संगठित वर्णन है । कथानक अथवा कथावस्तु ( Plot ) में भी घटनाओं का अनुक्रमिक वर्णन होता है, किन्तु इसमें कार्य-कारण के सम्बन्ध की प्रमुखता दी जाती है और आगे की घटनाओं का कोई न कोई उचित कारण दे दिया जाता है । 'राजा मर गया और तब रानी मर गई' यह एक कथा ( Story ) है । 'राजा मर गया और तब उसके शोक में रानी मर गई' यह कथानक ( Plot ) है । अगर यह कहानी है तो हम कहते हैं 'और तब ?'

और यदि यह कथानक है तो हम पूछते हैं 'क्यों ?' उपन्यास के इन दो तत्वों कथा और कथानक में यही मूलभूत अंतर है। कहानों केवल और तब-- और तब ? के द्वारा चेतना बनाये रखती है, वह केवल हमारी जिज्ञासा को पूर्ति कर सकती है। परन्तु कथानक बौद्धिकता और स्मृति को भी मांग करता है। इस सम्बन्ध में डा० त्रिभुवन सिंह का कथन है-- 'कहानों, कथावस्तु का आधार अवश्य प्रस्तुत करता है, पर कथावस्तु, कहानों का अपेक्षा एक उच्चरतरीय साहित्यिक संगठन है। उपन्यासों के माध्यम से कहा जाने वाला कहाना, अन्य कहानियों को मांति सोधे साधे ढंग से लेखक द्वारा ही नहीं कह दो जाता बल्कि उपन्यासकार को उसकी समुचित व्यवस्था करना पड़ता है। उसका क्रम निर्धारण करना पड़ता है तथा आये हुए अन्य प्रसंगों के साथ उसकी संगति बैठाना पड़ता है। उपन्यास को कहानों और सामान्य कहानों में जो अन्तर दिखलाई पड़ता है उसका मुख्य कथावस्तु के रूप में उसका परिवर्तित हो जाना।..... कथावस्तु के द्वारा घटनाओं का ही सुनियोजित एवं सुव्यवस्थित विवरण प्रस्तुत किया जाता है, जिसमें कारण और उससे उत्पन्न परिणाम पर ही विशेष जोर दिया जाता है। कथा और कहानों में समय का महत्व अधिक रहता है, परन्तु कथावस्तु में कारणों पर विशेष बल देने के कारण समय का उतना महत्व नहीं रह जाता। कथावस्तु का यही एकमात्र रहस्य है, जिसके कारण इसका पर्याप्त विस्तार संभव हो पाता है। समय में विस्तार करना कदापि संभव नहीं होता, पर कारणों के विस्तार का कोई सीमा नहीं होती।' इस प्रकार कहा जा सकता है कि उपन्यास का कथानक अपनी संरचना और संयोजन में एक कलात्मक प्रक्रिया है। इसके मूल में घटनाएं अनगिनत और सोपित दोनों रूपों में प्रवाहित रहती हैं, कथाकार उसका अनुक्रम में संगठन करता है और उसको निष्ठा इस बात में रहता है

१ Forster, E.M. / Aspects of the Novel / P. 130 - 1.

२ डा० त्रिभुवन सिंह : 'हिन्दी उपन्यास: शिल्प और प्रयोग', पृ० ३३७-३८।



कि जिज्ञासा के साथ-साथ वह जीवन मूल्यों का प्रक्षेपण, घटनाओं की व्याख्या-आलोचना और उसके कारणों का विवेचन भी करता है।

उस बात को लगभग सभी विद्वान् स्वीकार करते हैं कि कहानी अथवा कथातत्त्व उपन्यास का मूलधार है। कथा कहना उपन्यास का प्रमुख विशेषता है, इसके अभाव में उपन्यास का अस्तित्व ही निरर्थक प्रतीत होने लगेगा। यहां तक कि नवीन उपन्यासों, फ्रांस के 'स्टी नावेल्स' में भी जहां शिल्प ही शिल्प है, जहां केवल मानसिक घटकों का फुटपुट दृष्टिगोचर होता है, जहां घटनाएं दुदना असाध्य कार्य है, वहां भी कथा तत्त्व किसी न किसी रूप में सम्पृक्त रहता है, चाहे उसका रूप फोना ही क्यों न हो। कथाकार उपन्यास का परम्परागत कथात्मकता की तो तोड़ सकता है, किन्तु कथातत्त्व को एकदम फुटला नहीं सकता।

कतिपय परिचया विचारक उपन्यास में कथातत्त्व की अनिवार्यता की अवधारणा करते हैं। शेरवुड स्पेंडरसन और विज्ञान जैसे आलोचकों ने उपन्यास में कथातत्त्व के प्रयोग को विषय के तुल्य बतलाया है। विद्वान का कथन है-- 'आपकी यह बात चाहे अच्छी लो या बुरी, मैं-- कथावस्तु-- इस शब्द की यह आशा करके कि यह डूब जायगा और फिर नहीं उभरेगा, नीचे सागर में फेंक देना चाहूंगा। अनर्गल कला या विधान के अन्तर्गत यह एक भारी भ्रामक शब्द है। संज्ञा के रूप में यह साधारणतया, न कम, न अधिक मात्रा में कहानी समझा जाता है या अपेक्षा माना जाता है। इसका क्रिया रूप में प्रयोग आकार या विधि के अर्थ में होता है। अनिश्चितता से मुझे घृणा है। अतः मैं प्लाट शब्द का संज्ञावाचक रूप के लिए और क्रियावाचक के लिए रचना शब्द का प्रयोग कर रहा हूँ।' इसी प्रकार फ्रांसीसी विचारक और कथाकार एलेनरोब्ब ग्रिल्लेट भी उपन्यास को जांचित रहने के लिए कथातत्त्व में अनास्था प्रकट करते हैं -- '..... कथानक की अनिवार्यता बाल्जाक को अपेक्षा प्रस्तुत की कम, प्रस्तुत

१ वुडवर्थ, E.M. Forster / Aspects of the Novel / P. 44., Edwin Muir / Structure of the Novel / P. 16, Allott, Miriam / Novelists on the Novel / P. 173 - 4

और डा० त्रिभुवनसिंह : 'हिन्दी उपन्यास : शिल्प और प्रयोग', पृ० ३३६  
२ Vivvan / Creative Technique in Fiction / P. 424.



को जपेला फाकनर को और भी कम तथा फाकनर को जपेला बेकेट को और भी कम महसूस होता है..... आज के लेखक को और भी व्यस्तताएं हैं। प्रुस्त फिर भी कभी-कभी कहानों कह देता था, लेकिन इसे आवरण में लपेट कर उपस्थित करने में उसे हमेशा मय लगता था। जब फाकनर कहानों पर अपना पंजा डालता है तो उसे नष्ट करने के लिए, कहने के लिए कभी नहीं। जहां तक बेकेट का सवाल है, वह तो विवरण का कमा उपयोग हा नहीं करता--सिवाय व्यंग्य करने के। और इसी तरह यह क्रम चलता रहता है। 'तुम उपन्यास को मार डालोगे', मुझे बालोचकाण कहते हैं। लेकिन वे गलत कहते हैं। सब यह है कि स्वयं उपन्यास ने भी कहानों में अपना पुराना आस्था ली दी है, अतः कहानों में उपन्यास को साधे रहने की शक्ति रही हो नहीं है। अगर उपन्यास को जोड़ित रहना है तो उसे अपने सहारे के लिए निश्चित रूप से कुछ अन्य उपायों को सोच करनी होगी<sup>१</sup>। लेकिन रिचर्ड्स, फास्टर, स्टुविन मुर और परसी ल्यूबक जैसे विद्वानों ने बिना कथा के उपन्यास की निरर्थकता पर जोर दिया है। उनके मत में उपन्यास में कथा तत्व का होना जरूरी है, क्योंकि इसके ही कारण वह उपन्यास कहने का अधिकारी है। ई०एम० फास्टर का कथन है-- 'हां, प्रिय, हां -- उपन्यास कहानी ही कहता है। यही उपन्यास का मुख्य आधार है, जिसके बिना इसका अस्तित्व नहीं हो सकता। वह सभी उपन्यासों को सर्वप्रिय और सर्वोच्च विशेषता है।'

इन दो प्रकार के मतों को देखते हुए कहा जा सकता है कि उपन्यास में कथानक का निर्माण आवश्यक तो है। लेकिन इसका प्रयोग परम्पारित अर्थ में नहीं कह किया जा सकता। अब उपन्यासकार परम्पारित अर्थ वाले कथानक के प्रति अनास्था प्रकट करता है। मार्शल प्रुस्त, जेम्स ज्वायस, रिचर्ड्स और वर्जोनिया बुल्फ जैसे कथाकारों ने मनुष्य की अनुभूतियों, काल के क्षणों, मानसिक घटकों, मन की गुत्थियों को बिम्बों, प्रतीकों और संकेतों के आधार पर चित्रित किया है। फ्रांसीसी उपन्यासकार एलेन राब ग्रिलेत् को कथारचना 'लाबोयर' में केवल बाल

१ द्रष्टव्य -- शरददेवड़ा : 'युग चिन्तन', पृ० ८४

२ Forster, E.M. / Aspects of the Novel / P. 45.

के ही मुख्य संवेदनाओं पर समस्त ध्यान केन्द्रित रहने का आग्रह रहा है। हिन्दी उपन्यासों में भी अब प्रेमचंद युगोपनिषद् की स्थूलता के प्रति कथाकारों का मोहका हो चुका है। अब ध्यानक का परम्परित रूप आदिमध्य और अन्त का कोई निश्चित पूर्व नियोजित योजना पर ध्यान नहीं दिया जाता। यह भी जरूरी नहीं कि कथा का ही चरमोन्नत अवस्था तक पहुँचाया जाय और उसके लिए समस्त अंतर्दृष्टियाँ, गौण घटनाएँ एवं विभिन्न भूमिकाएँ क्रमपूर्वक नियोजित की जाय। अब कहानो की आदि, मध्य और अन्त कहीं भी मोड़ दिया जा सकता है। 'शेखर ? एक लोवनी' की कथा मध्य से प्रारम्भ की गई है। 'अंधेरे बंद कमरे' में कभी मध्य, कभी अन्त का कथा च क्रमोच्चेदन पद्धति के द्वारा प्रवाहित की गई है। 'अठारह सूरज के पाँचों' में चारों कथा योजना रेखाड़ी के एक ढिब्बे में घात जाता है, जिसके बीच समकालीन जिंदगी की यांत्रिकता का अनुभूतिपरक यथार्थ सम्प्रेषित करने का प्रयास किया गया है। 'चांदनी के लंदन' में दिवा स्वप्नों, स्वसंलापों और संकल्पों से बीबी छे की जिन्दगी का चित्र प्रस्तुत किया गया है। 'सोया हुआ जल' में समकालवर्तित्व पद्धति के प्रयोग के द्वारा प्रतीकों एवं व्यक्तियों की सफल नियोजना की गई है। 'तंतु जाल' और 'परन्तु' में मात्र फ्लैशबैक और स्मृतियों से सम्पूर्ण कथा को संछिन्न किया गया है। यहां तक कि 'दूसरी बार' में चार पाँच दिन की कथा में भी मार्मिक दृष्टियों की अनुभूति चित्रित की गई है। इसप्रकार इन उपन्यासों में परम्परित कथात्मकता का संस्पर्श नहीं है, और सब तो यह है कि यहां क्रमशः कथा-तत्त्व क्षीयित होता गया है, कभी-कभी तो प्रम हो जाता है कि उपन्यास में कथा संवेदना है भी या नहीं। रमेश बत्ती के उपन्यास 'चलता हुआ लावा' या बंदोउम्बमा के उपन्यास 'एक बूँद की मोती' की शुरु से अन्त तक पढ़ जाने पर भी कथा समझ में नहीं आती। इस प्रकार मानव के उपन्यास 'सामा' और संदेश्वरदयाल सक्सेना के 'सोया हुआ जल' में कथा का कोई भी आकर्षण नहीं दिखाई देता।

उपन्यास में कथा ज्ञास का कारण भी समझ में आता है। वर्तमान युग में सांस्कृतिक क्षरण और अधिकाधिक यांत्रिकता के कारण मनुष्य का जीवन जटिल से जटिलतर हुआ है। आज का जीवन क्रमहीन और अव्यवस्थित है, उसे ठीक ठीक समझ पाना हमारे लिए मुश्किल है। मेमिबन्ड्र जैन ने आज की दुनिया की

विघटित होता हुई और उथल-पुथल, बेक्रम, अव्यवस्थित जिन्दगी को -मष्ट किया है और आज सारा दुनिया आज एक वैचारिक और नैतिक संक्रान्ति में गुजर रहा है। विज्ञानों और मान्यताओं में ऐसा उथल-पुथल, टूट-फूट बरिक्त किताब तक - विचारन और अवमृत्यन का हालत शायद हाँ पहले कभी नहीं हो। विज्ञान और तेजालिज पर आधारित पश्चिमी समाज आज अपना दुनियादों के हाँ वारे में संकित हो उठा है। विज्ञान ने सन्तान को अमुतपूर्व शक्ति तो दी है, पर उसका इस्तेमाल वह अपनी फलाँ के लिए नहीं, अर्थात् के लिए करने को जामावा है। औद्योगिक और प्राविधिक विस्फोट से समृद्धि और अकाल्य पर पैदा होना खुसहाला और सन्तोष के बजाय ऊब और घुटन और निराशा का कारण बन गया है। पश्चिम में विराट गोटनों का केन्द्रित शक्ति के सामने आम आदमी मानकर बुनियादी तथा लेखक को पुरी तरह अकाल्य, लावार और बेकार महसूस करने लगा है।..... आज हाँ मानवीय कार्य बेगानों और तिरंगत लगता है। इन निराशा भरे वातावरण में ऊब, घुटन, अकाल्य, अजनबीपन एवं रिक्तता का संवेदनान् मुहुर हुई हैं। इन संवेदनान् के कारण आम आदमी व्यक्तिवाद होकर अन्तर्लोक में विचारण करने लगा है। मनुष्य का अन्तर्लोक बेक्रम, अव्यवस्थित और जटिल है, वह अनिश्चित, असम्बद्ध, अविवारित अनुभूतियों का पुंजमात्र होता है। अतः आज के व्यर्थ के अनुष्प लेखकों ने उपन्यास में मनुष्य का आंतरिक दुनिया का पड़ताल को है और उसके अनुष्प उसके शिल्प विधान में जटिलता और श्यानक को अव्यवस्थित और असम्बद्ध रखा है। इन उपन्यासों के कथानक में व्यवस्था योजना समम्बद्ध घटनाओं का तारतम्य योजना दुर्लभा है। लेकिन इन सारी कोशिशों के बावजूद भी यह तो निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि आज भी, यहाँ तक कि रमेश उपाध्याय और रमेश बच्चो की 'स्ट्री नावेल्स' में भी कथानक का कोई न कोई रूप और आकार उपलब्ध है।

-----  
 १ नेमिचन्द्र जैन : 'समकालीन हिन्दी कथा साहित्य का रिविजि : बहस के लिए कुछ मुद्दे' -- हिन्दुस्तानी स्कैलमा की परिवर्तों में पढ़े गए एक लेख से।

उपन्यासकार में कहाना कहने का प्रतिभा होना चाहिए, क्योंकि बिना प्रतिभा के वह नये यथार्थ का साक्षात्कार नहीं कर पायेगा। पाठक पुराने पिरो-पिटे चित्रों को देखना नहीं चाहता, बल्कि उसका जिज्ञासा निरन्तर नया स्वाद ग्रहण करने में होता है। इसलिए रचनाकार अधिक से अधिक मौलिकता से काम लेता है। और बिना प्रतिभा के वह मौलिक नहीं बन सकता। मौलिक सृजन के द्वारा वह अपना कृतियों में जिज्ञासा या कुतूहल के भाव को स्थायी रखता है। कथानक में जिज्ञासा और रहस्य की अनुमति स्थायी रहने से रोचकता बराबर बना रहती है। रोचकता की सृष्टि के लिए कुतूहल और नवीनता का प्रक्षेपण आवश्यक है। वही जो कुतूहल प्रारम्भ से जागृत हो, वह अंत तक बना रहना चाहिए। यदि कुतूहल जागृत नहीं हुआ या जागृत होकर एक बार शान्त हो गया तो निश्चित है कि उपन्यास मोरग समझा जायगा और उसकी उत्कृष्टता समाप्त हो जायगी। उपन्यास का कथानक इस प्रकार गठित किया जाना चाहिए कि कुतूहल का समन धीरे धीरे हो <sup>१</sup>।

कथानक के द्वारा मनुष्य जीवन के सत्य का उद्घाटन भी आवश्यक है। कथाकार अपने विभिन्न अनुभवों का सम्मिश्रण करता है, लेकिन इस प्रक्रिया में उसने उन अनुभवों को कितनी ईमानदारी, कितनी सचाई के साथ स्थापित किया है, इसका महत्व होता है। यानी उसके अनुभव सत्य हैं अथवा नहीं। मनुष्य की जिन्दगी से उसका स्पर्श मोड़ैया नहीं। क्योंकि अन्ततः उपन्यास का विषय मनुष्य ही हो सकता है और इसके पाठक भी वही होते हैं। वह अपने ही जीवन का सच्चा और जीवन्त रूप उसमें देखना चाहता है। सत्य उद्घाटन में लेखक के अनुभव कितने परिपक्व एवं व्यापक होंगे, उसकी रचना उतनी ही सशक्त और लोका बन सकेगी। हेनरी जेम्स उपन्यास में सत्य के उद्घाटन को अनिवार्य समझते हैं।

प्रत्येक उपन्यासकार अपनी रचनात्मक विशिष्टता के द्वारा सौन्दर्य को लीज एवं सृष्टि करते हैं। उनकी संरचना चाहे जिस प्रकार की हो,

१ Forster, E.M., / Aspects of the Novel / P. 118.

२ डा० मकलनलाल शर्मा : 'हिन्दी उपन्यास : सिद्धान्त और समीक्षा', पृ० ४४

३ डा० देवराज उपाध्याय : ~~हिन्दी उपन्यास : सिद्धान्त और समीक्षा~~, पृ० ७८।  
'आधुनिक हिन्दी कथा साहित्य और मनोविज्ञान'

प्रत्येक कृति के कथानक का सौन्दर्य अलग-अलग रहता है । सौन्दर्य-सृष्टि के लिए कथानक का सुगठित एवं सुनियोजित होना जरूरी है । कथानक का संगठन इस प्रकार का होना चाहिए जिसमें अनावश्यक विवरण का अवकाश न मिल सके । उसका प्रत्येक स्तर गठित एवं कला होना चाहिए । जहाँ तक हो सके लेखक को अप्रासंगिक विवरणों से बचना चाहिए । बड़े-बड़े लेखक <sup>को</sup> कभी कभी इस कमजोरी के शिकार हो जाते हैं । कथावस्तु का सापेक्षता में कभी कभी पात्र अपना सारा सौ बैठते हैं, यह स्थिति वहाँ जाता है, जहाँ कथानक सुगठित एवं प्रबल होता है, वह इतना रोकक एवं आकर्षक हो जाता है कि उसके सामने चरित्र एकदम फीके एवं असंभव लगने लगते हैं ।

कथानक के प्रायः दो भेद किए जाते हैं:--

(१) सरल कथानक ।

(२) गुम्फित या जटिल कथानक ।

सरल कथानक में एक ही कथा सीधे सादे ढंग से कहो जाता है, उसमें प्रासंगिक कथाएं नहीं होतीं । उदाहरणार्थ गिरिधर गोपाल कृत 'बांदना के खंडहर', शैलेश मटियाना कृत 'बोरीबला से बोरीबंदर तक', अमृतराय कृत 'नागफना का देश' आदि उपन्यासों के कथानक सरल हैं, जिनमें एक ही कथा बिना किसी उलझाव के कहो गई है । लेकिन यहाँ यह भी ध्यान रखना होगा कि सरल कथानक के इस अर्थ में तो वह एक लम्बी कहानी से आगे नहीं बढ़ पायेगा । वस्तुतः जिस कथानक में कथा सम्प्रेषण का जटिलता न हो, वह सीधे ढंग पर पाठकों तक पहुँच जाय उसे भी सरल कथानक के अन्तर्गत मानना चाहिए । अनृतलाल नागर कृत 'बुंद और समुद्र' में कई कथाएँ हैं, लेकिन उसके सम्प्रेषण में कोई जटिलता नहीं है, इसलिए उसे सरल कथानक ही कहा जायगा । वर्णनात्मक शिल्प विधान के अधिकतर उपन्यास सरल कथानक वाले होते हैं । गुम्फित कथानक में दो या इससे अधिक कथाएँ होती हैं, जो एक-दूसरे के से मिलने का प्रयास भी करती हैं और अपना अलग स्थान भी लिये रहती हैं । अब प्रायः अधिकांश उपन्यास गुम्फित कथानक वाले होते हैं । गुम्फित



कथानक वहाँ भी होता है, जहाँ कथा सम्प्रेषण में जटिलता होती है। लेखक आसानी से उपन्यास के कथानक को पकड़ पाने में कठिनाई महसूस करता है। पुरा उपन्यास पढ़ लेने पर ही उसे उपन्यास का कथानक समझ में आता है, चाहे उसमें एक ही कथा क्यों न हो, ऐसे भी कथानक गुम्फित कहे जायेंगे। एक ही पात्र को स्मृतियों के आधार पर तड़ा किया गया कथानक सरल कथानक कभी नहीं कहला सकता। उपन्यास में वर्णन किये जाने वाले <sup>कथा</sup> के दो भाग किये जाते हैं:--

(१) मुख्य या प्रधान कथा

(२) प्रासंगिक या गौण कथाएँ।

उपन्यास के प्रधान पात्र को लेकर जो कथा कही जाती है, उसे मुख्य कथा कहते हैं। किसी भी उपन्यास में एक से अधिक मुख्य कथाएँ नहीं हो सकतीं। 'सुरज का सातवां घोड़ा' का कथा रूप इस व्याख्या के अंतर्गत नहीं सप पाता, क्योंकि यहाँ लगभग सभी कथाएँ अलग-अलग होती हुई भी मुख्य कथा का स्थान लेती हुई आभासित होती हैं। प्रमुख पात्र के अतिरिक्त इतर पात्र से संबंधित कथाएँ प्रासंगिक कथाएँ कहलायेंगी। एक उपन्यास में कई प्रासंगिक कथाएँ हो सकती हैं। शिवप्रसाद सिंह कृत 'अलग अलग बैतरिणी' में कौरवा के बहुजान परिवार की कथा मुख्य कथा है और इसके अतिरिक्त इतर छोटी-छोटी कथाएँ प्रासंगिक कथाओं के रूप में निर्मित हुई हैं। स्वातन्त्रोत्तर हिन्दो-उपन्यासों में कथात्मकता या परम्परित कथानक का रूप उत्तरोत्तर द्रास को प्राप्त होता रहा है। इसका कारण एक तो यह है कि स्वयं लेखक एक ही ठीक पर चलने का मोह पाल नहीं सकता। उसका निरन्तर यह प्रयास रहता है कि अपने रचनाकर्म के माध्यम से वह अधिक-से-अधिक नव्य प्रदान कर सके। इसके लिए वह विभिन्न नई नई युक्तियों का सहारा लेकर कहीं चौकाता है, कहीं परम्परित सित्यविधान को एकदम भकफोर या तोड़ देने की लालायित रहता है। सर्वेश्वरदयाल सक्सेना ने 'सीया हुआ जल' में कथानक की परिकल्पना की ही संछित कर डाला है, श्रीकांत वर्मा के उपन्यास 'दूसरी बार' में हुदने पर कथानक का मोना रूप प्राप्त तो हो जायगा, पर



उसका कोई अर्थ निकलता हुआ नहीं दिखाई देता । रमेश उपाध्याय ने अपने समस्त उपन्यास रचनाओं में कथानक को उद्दिष्ट को तोड़कर चौंकाने का प्रयास किया है । अब लेखक कथा कहना नहीं चाहता, वह जीवनगत मुद्दों का सम्प्रेषण करना चाहता है । और ये मुद्दे मानवीय समस्याओं के निरोद्धाण-परिहारा तथा व्याख्या-विश्लेषण से ही प्राप्त किये जा सकते हैं, अतः उम्हको दृष्टि चरित्र पर जाता है, कथा पर नहीं ।

दूसरा कारण मनोविज्ञान के प्रति कथाकारों का बढ़ता हुआ मादन भाव है । इससे वह आत्मविश्लेषण पर अपना ध्यान अधिक केन्द्रित करता है । अब कथा पात्र के बहिर्लोक का चित्रण नहीं करती, बल्कि उसके सूक्ष्म अंतर्लोक का विचरण करती हुई मानसिक परतों को उघाड़ती है । एक ओर कथाकार के लिए नितान्त सामयिक कारण का महत्व होता है, तो दूसरी ओर बीता हुई घटनायें हिलकौरे लेती हुई फ्लेश बैक के रूप में उपस्थित होती हैं । वही विगत वर्तमान का रूप हो जाता है । यहाँ जीवन्त सामाजिक समस्याओं का विवेचना नहीं हो पाती और उसके स्थान पर नितान्त व्यक्तिगत जीवन को अटक आलोचना विपर्यस्त होने लगती है । फ्रांस के अस्तित्ववादों जीवन दर्शन ने भी उपन्यास की कथात्मकता को दारित किया है । बीसवीं शताब्दी का साहित्य, विशेषकर कथा साहित्य, अस्तित्ववादवादी दर्शन से बहुत कुछ प्रभावित देखा जा सकता है । इस प्रभाव के फलस्वरूप लेखक ने यह समझा है कि जहाँ हमारे जीवन का अस्तित्व ही निरर्थक है, वहाँ कथा का मोह कहां रह जाता है । वह जीवन का निरर्थकता, अजनबीपन, बेगानेपन और जीवन के त्रास की अनुभूति को स्थापित करता है ।

स्वातन्त्रोत्तर हिन्दी-उपन्यासों में कथात्मकता शिल्प-विधान के नव्य प्रयोगों एवं कौशलों के कारण भी दारित हुई है । 'अज्ञेय' ने 'नदी के दीप' में और लक्ष्मीनारायण लाल ने 'काले फूल का पौधा' में विभिन्न

पात्रों के दृष्टिकोण से कथा को अभिव्यक्त किया है। यहां उपन्यासकार कथा कहने को बागडोर अपने हाथ से हटाकर उपन्यास के पात्रों पर सौंप देता है। इसलिए उपन्यास का समस्त शक्ति उसके पात्रों पर केन्द्रित हो जाता है। हेनरी जेम्स ने इस कथा प्रविधि को दृष्टिकेन्द्र विधि या 'कहा है'। इसमें कथाकार उपन्यास को समग्र कथा को विभिन्न पात्रों के नाम पर लघु लघु खंडों में विभक्त कर देता है। प्रत्येक खण्ड में एक विशेष पात्र अपना कथा कहता है साथ ही दूसरे पात्रों को आलोचना-प्रत्यालोचना करता है। एक पात्र को कथा एक से अधिक बार भी जा सकती है, लेकिन उस खंड में वह केवल अपने दृष्टिकोण से कथा कहेगा, तथा अपने दृष्टिकोण के द्वारा ही दूसरे पात्रों को प्रकाशित करेगा।

पत्र, डायरी और रिपोर्टाज पद्धति के प्रयोग द्वारा भी कथा का परम्परागत रूप तोड़ा गया है। इसमें स्वच्छन्द रूप से पात्र अपना तत्कालिक मानसिक दशा का वर्णन तथा आलोचना करता है। पत्र-डायरी का उपयोग या तो किसी विशेष स्थल पर कई पन्ने तक चलता रहता है या बीच-बीच में पात्र को मानसिक स्थिति को यथार्थ अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त कर दिया जाता है। इससे पाठक सीधे-सीधे कहानी को नहीं पकड़ पाता, उसे यथासाध्य परिश्रम करना पड़ता है।

आज का छेत्तक जीवन के भारी-भरकम इतिहास को महत्वपूर्ण नहीं मानता, उसके स्थान पर नितान्त क्षण की अनुभूतियों को प्रमुख और सशक्त स्वीकार करता है। बड़ो-बड़ो, लम्बी-लम्बी तफसीलों में मनुष्य की सतहों बातें अधिक स्थापित हो सकती हैं, इसके विपरीत वे अनगिनत छोटी-से-छोटी अनुभूतियां, अकिंचन और हेय स्थितियां, जिन पर हमारा ध्यान कम जाता है, भी महत्वपूर्ण और सार्थक हो सकती हैं। मनुष्य के दैनंदिन जीवन में बहुत से छोटे-छोटे दृश्य और क्षण जिसे जीवन मरा पड़ा है, भी उजागर करना रक्षाकार

का कर्म है, क्योंकि सूर्य की मध्यता का दिग्दर्शन कराने वाला दुरवोन के मुकाबले में नन्हें-नन्हें अदृश्य, अकिंचन कोटाणुओं को दिखाने वाला सुदुर्बल कम महत्वपूर्ण और उपादेय नहीं है। नरेश मेहता ने 'दो स्कान्त' में घटनाओं का नहीं, स्थितियों का अवलोकन किया है। श्रीकान्त वर्मा के 'दूसरा बार', निर्मल वर्मा के 'वे दिन', मोहन राकेश के 'अंतराल', महेन्द्र भट्टला के 'एक पति के नोट्स', तथा श्याम व्यास के 'एक प्यासा तालाब' में जीवन को अकिंचन और ह्य अनुभूतियाँ प्रमुख रूप से उजागर हुई हैं।

छोटी और लघु कथाओं के उपयोग के कारण अब घटना तात्काल से घटित और विकसित नहीं होती, बल्कि रुक रुक कर मन्द गति से लगभग जीवन का आलोकन करते हुए चलती हैं। पात्रों के तनाव साधे संघर्ष को प्रेरित न करके टेढ़े और मुक भाव से टूटने और बिसरने को विवश करती हैं। अब विस्तार की अपेक्षा गहराई, परिमाण (घटनाओं की संख्या) की अपेक्षा गुण और स्थूलता की अपेक्षा सूक्ष्मता को प्रथम मिलता है। काल और स्थान की सीमा भी लघु से लघुतर होती जा रहा है। अब कथा सौ दो सौ वर्षों का इतिहास न कहकर एक-दो दिन या एक-दो घंटे की कथा कहने मात्र से अपना कर्तव्य पूरा कर लेती है। 'बांदनी के संहार', 'तंतुजाल', 'दूसरा बार', 'सोया हुआ जल' आदि उपन्यासों में कालसीमा लघु से लघुतर देती जा सकती है। अब कथा देश-विदेश का प्रमाण भी नहीं करता, बल्कि एक मुहल्ले या एक विशेष स्थान के छोटे धीरे तक सीमित रह सकती है। 'बांदनी के संहार' में कथा देश-विदेश का इलाहाबाद के सिविल लार्न्स से नया कटरा तक के किंचित क्षेत्र में ही समाप्त हो जाती है, 'दुंद और समुद्र' की कथा लखनऊ के चौक की एक विशेष गली तक ही सीमित है। 'बठारह सूरज के पीछे' की सम्पूर्ण कथा रेल्गाडो के एक डिब्बे में ही रूढ़ हो जाती है।

-----  
१ 'गिरती बोवारी' की भूमिका से।

२ 'दो स्कान्त' की भूमिका में नरेश मेहता ने स्वीकार भी किया है कि 'आज के जीवन में सामान्यतः घटनाएँ नहीं घटती, बल्कि स्थितियाँ उत्पन्न होती हैं।'

३ प्रेम घटनागर : हिन्दी उपन्यास रत्न : बदलते परिप्रेक्ष्य, पृ० १६

कथा अभिव्यक्ति और प्रस्तुतीकरण में भी प्रयोगों के कारण कथानक का परम्परित रूप विच्छिन्न हुआ है। 'अमृत और विष' में उपन्यास के भीतर उपन्यास कहा गया है तो रमेश बत्ती के उपन्यास 'किस्से ऊपर किस्सा' में कहानों में से कहानों उत्पन्न करने के कथा प्रविधि का विचित्र निर्माण किया गया है। शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र' के 'बहती गंगा' में सत्रह कहानियाँ धारातरंग न्याय के अनुसार जुड़ा हुई एवं अलग-अलग भाँट दिखाने देती हैं। धर्मवीर भारती के 'सुरज का सातवाँ घोड़ा' में अनेक कहानियों में एक कहानों का आग्रह रहा है।

इन सब कथा-प्रयोगों के बावजूद स्वातन्त्र्योत्तर काल में कतिपय ऐसे उपन्यास भी लिखे गए हैं, जो वर्णनात्मक ढंग का उपयोग करते हुए भी मानवीय संवेदनाओं को जोबन्त रूप से उजागर करते हैं। 'यह पथ बंधु था' (नरेश मेहता), 'फूटा-सब' (यशपाल), 'रूंद और समुद्र' (अमृतलाल नागर), 'सबहिं नचावत राम गोसांई' (कावती चरण वर्मा), चारुचन्द्र लेख (हजारो प्रसाद द्विवेदी) और जुगलबन्दी (गिरिराजकिशोर) जैसे उपन्यासों में मानवीय मूल्य और संवेदनाएं व्यापकता के साथ स्थापित हुई हैं।

#### (ख) चरित्र-चित्रण या पात्रांकन

उपन्यास वस्तुतः मनुष्य जीवन को ही स्थापित करता है, चाहे उसका रूप किसी ढंग का हो, अतः उसमें मानवीय पात्रों का अनिवार्य रूप से उपयोग होता है। प्रतीकात्मक उपन्यासों में जहाँ मनुष्येतर पात्रों के क्रियाकलाप चित्रित किये जाते हैं, वे भी मनुष्य जीवन के क्रिया-कलाप को प्रतीकात्मक ढंग पर व्यंजित करते हैं। इसलिए निर्जीव पात्र भी यहाँ जोवित-से दिखाई देने लगते हैं। कहानों में जो घटनाएँ होती हैं, या घटनाविहीन उपन्यासों में, जहाँ मानसिक घटनाओं का चित्रण होता है, उसका मौकता पात्र होता है या उस जिसके आधार पर घटनाएँ या कहानी मानसिक संसार की रचना होती है, पात्र का चरित्र कहला सकते हैं।

कथाकार समाज का एक जीवंत एवं विशिष्ट सदस्य होता है। वह समाज में फैले हुए विविध मानव-चरित्रों को अपनी रचना में स्थान देता है। अर्थात् उसके उपन्यास में जिन पात्रों का चित्रण होगा, वे समाज के हो एक अंग होंगे। पाठक भी चाहता है कि जिन पात्रों का कहानी वह पढ़ रहा है, क्या ऐसे पात्र हमारे आस-पास हैं भी अथवा नहीं। यदि समाज से उनका मेल नहीं होता, तो ऐसे पात्रों के प्रति पाठकों की रुचि नहीं होती। इसके विपरीत यदि उपन्यास में चित्रित पात्रों के क्रिया-कलाप उसके अपने क्रिया-कलाप होते हैं या पात्र उपन्यास में जिन समस्याओं से संबंध कर रहा है, ऐसी समस्याओं से उसने भी साक्षात्कार किया है। ऐसी स्थिति में उपन्यास में चित्रित पात्र उसको गहराई से स्पर्श करते हैं। यहां तक कि मनो-विश्लेषणात्मक उपन्यासों के कुंठित और असाधारण पात्र भी समाज में कहीं न कहीं मिल जाते हैं।

युग और परिवेश के अनुसार लेखक पात्र का निर्माण करता है। लेखक को संवेदना युग-परिवर्तन हैं और उनसे उत्पन्न जीवन वैविध्य तथा समस्याओं को जीवन्त रूपसे जागृत करता है। पाठक यह नहीं चाहता कि ऐसा होता था बल्कि वह तो यह देखना चाहता है कि आज क्या हो रहा है? और जो कुछ हो रहा है उसके कर्ता मनुष्य पात्र ही हैं। इसलिए स्वामाबिक रूप से उपन्यास में चित्रित पात्र युगानुरूप होंगे, यहां तक कि ऐतिहासिक उपन्यासों में भी पात्रों को बेतना को सामयिक बेतना से सम्पृक्त करने का प्रयास किया जाता है।

चरित्र का निर्माण वास्तव में पाठक करते हैं,<sup>१</sup> क्योंकि लेखक को उपन्यास की रचना-प्रक्रिया के समय पाठकों का कुछ-न-कुछ ध्यान अवश्य रहता है। जब वह सोचता है कि अपनी रचनाशक्ति के माध्यम से अधिक से अधिक मौलिक क' हो, अधिक से अधिक नव्य प्रदान करे, उस समय उसके अचेतन

-----

१ Liddell, Robert / A Treatise on the Novel / P. 26.

में पाठक का बिम्ब होता है। समाज और युग का चेतना के अनुसूप पाठकों का चेतना में परिवर्तन होते रहते हैं, उसी प्रकार लेखक भी पाठकों का चेतना के अनुसूप पात्र का निर्माण करते हैं।

उपन्यास में चरित्र-चित्रण के प्रायः दो प्रकार मिलते हैं, जिसे अधिकांश विद्वानों ने स्वीकार किया है--

(१) सपाट चरित्र (फ्लैट कैरेक्टर)

(२) जटिल चरित्र (राउण्ड कैरेक्टर)

सपाट चरित्र की प्रकृति प्रायः एक ही बिन्दु पर केन्द्रित रहती है। पूरे उपन्यास में उसका चारित्रिक विकास स्थिर रहता है। उपन्यास के ऐसे पात्रों को पहचानने में कोई कठिनाई नहीं होती। सपाट चरित्र अपने शुद्ध रूप में एक ही विचार या गुणों में निर्मित होते हैं, उनमें परिस्थितियों के अनुसार अपने चरित्र के आयाम को बदल डालने की क्षमता नहीं होती। उनमें जब विचारों अथवा गुणों के एक से अधिक आयाम की सम्भावना होने लगती है, उस समय हमें यह समझ लेना चाहिए कि वे जटिल पात्र की प्रारम्भिक अवस्था में पहुँच रहे हैं। हास्य या व्यंग्यात्मक पात्रों में सपाट चरित्रांकन आसानी से सपाया जा सकता है। चरित्रांकन के एक ही बिन्दु पर भटकने के कारण ये पाठकों में अब अनुभव करते हैं। क्योंकि रहस्य या जिज्ञासा की आशा इनसे नहीं की जा सकती। ये पाठकों के समक्ष पूर्ण परिचित से आते हैं और सरलता से पहचान लिए जाते हैं।

इसके विपरीत जटिल पात्र पाठकों के आकर्षण के केन्द्र होते हैं। उन्हें पहचानने के लिए पाठकों को अपनी ओर से प्रयास और श्रम करना पड़ता है। जटिल पात्र में परिस्थितियों के अनुसार विकास और परिवर्तन की पूरी सम्भावना रहती है। इनके चारित्रिक परिवर्तन के कारण ही पाठकों की जिज्ञासा बराबर बनी रहती है। आधुनिक उपन्यासों में



अधिकतर जटिल पात्रों का बयान किया जाता है। 'यह पथ बंधु था' का शोधर, 'बुंद जार समुद्र' का महिपाल, 'नदी के दोप' का रेखा और 'मकली मरी हुई' का निर्मल पद्मावत जटिल चरित्र हैं के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। प्रतीकात्मक पात्र भी जटिल चरित्र के अंतर्गत समाहित किए जा सकते हैं। क्योंकि इन पात्रों का चरित्र सम्प्रेषण जटिल या कठिन होता है। 'सालो कुर्सी' की आत्मा में सालो कुर्सी, बन्दर, रीह इत्यादि तथा 'एक जुहे की मौत' में जुहा नं० एक, दो, तीन इत्यादि प्रतीकात्मक जटिल पात्र हैं।

कुछ विद्वानों ने अन्य नामों से चरित्र-विभाजन प्रस्तुत करने का प्रयास किया है, किन्तु ध्यान देने पर ये विभाजन सपाट और जटिल चरित्र के अन्तर्गत ही आते हैं समाहित प्रतीत होते हैं। नेन्तोहेल ने पात्र-विभाजन इस प्रकार किया है --

(१) वे चरित्र जो प्रभावित करते हैं।

(२) वे पात्र जो प्रभावित नहीं करते हैं।<sup>१</sup>

विवेचन में यह पहले ही स्पष्ट किया जा चुका है कि सपाट चरित्र में आकर्षण क्षारित रहता है, वे पाठकों को प्रभावित नहीं करते हैं और जटिल पात्र अपनी संरचना एवं रचना के द्वारा पाठकों को प्रभावित करने की क्षमता रखते हैं। इसलिए नेन्तोहेल का यह विभाजन कोई नवोन सूचना नहीं देता। इसके अतिरिक्त और भी विभाजन किए गए हैं--

(१) सरल एवं गूढ़ (इजी एण्ड डिफिकल्ट)

(२) स्थिर और गतिशील (स्टेटिक एण्ड डाइनेमिक)

(३) प्रतिनिधि और व्यक्तिवाद (टाइप एण्ड इण्डिविजुअल)

सरल अथवा स्थिर चरित्र को ही सपाट चरित्र कहा गया है। सपाट चरित्र पाठकों को आकर्षित याद रखते हैं, उन्हें समझने में कोई

-----

<sup>१</sup> "...And I think there are two kinds of creation of characters, just as there are two kinds of gossip - the kind that hurts and the kind that does not hurt ..." Hale, Nancy / The realities of Fiction / P. 53.

कठिनाई नहीं होती, वे विकसित अथवा परिवर्तित भी नहीं होते, बल्कि स्थिर रहते हैं। ऐसे पात्रों को 'टाइप' भी कहा जाता है, क्योंकि ये वर्ग-विशेष का प्रतिनिधित्व करते हैं। अतः सरल, स्थिर अथवा प्रतिनिधि पात्र सपाट चरित्र होते हैं। जटिल पात्रों का चरित्रांकन अधिक गहरा एवं सुक्ष्मता के साथ उपस्थित किया जाता है, उन्हें पहचानने में पाठकों को परिश्रम करना पड़ता है। ये वातावरण एवं परिस्थितियों के अनुसार विकसित या परिवर्तित होते हैं, इस प्रकार गतिशील भी हैं। व्यक्तिवादो पात्र में विकास और परिवर्तन को सम्भावना अधिक देली जा सकती है, इसलिए व्यक्तिवादो चरित्र हो जटिल या गतिशीलपात्र हैं। इस विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि सपाट और जटिल पात्र के अन्तर्गत चरित्रों के अन्य प्रकार सम्मिलित प्रतीत होते हैं।

सपाट और जटिल चरित्र भी दो रूपों में निर्मित होते हैं-- (१) अंतः और (२) बाह्य। जब कथाकार पात्र के आंतरिक संसार का, उसके मानसिक जगत का विश्लेषणात्मक चित्रण प्रस्तुत करता है, ऐसे चरित्रांकन को अंतः कहा जा सकता है और जब वह एक ही व्यक्ति का प्रयोग करते हुए सम्पूर्ण आकर्षण एक ही तरह के मानसिक धरातल पर केन्द्रित और स्थिर रखता है तो उसे सपाट अंतः चरित्र कहा जायेगा। इसके विपरीत पात्रों को मानसिक गुणधर्मों विविध आयामों में प्रकाशित की जाती है। इससे चरित्र अंतः प्रेरित होकर बार-बार परिवर्तन को सृजना देते हैं। पाठक यह नहीं समझ पाता कि चरित्र का अमुक परिवर्तन अनानक कैसे हो गया? लेकिन कथाकार बाद में उसका मानवीयज्ञानिक समाधान भी देता है। इस प्रकार ऐसे चरित्रों को जटिल अंतः चरित्र कहा जायेगा। 'नदी के दीप' का भुवन और रेखा, 'शेखर : एक जोवनी' का शेखर, 'जय की डायरी' का जय और रत्ना इसी प्रकार के चरित्र हैं।

“.... Each of which can be further subdivided according to whether it is the 'inner' or the 'outer man' that is presented” Rickword, C.E. / A note on Fiction / quoted from 'Forms of Modern Fiction' / P. 281.

अभिनयात्मक या नाटकीय विधि में प्रस्तुत किए गए पात्र भी स्थिर और गतिशील चित्रित किए जाते हैं। इस विधि में कथाकार अपनी ओर से उनका चरित्र विश्लेषण नहीं करता, बल्कि पात्र स्वयं जो बन्त रूप से बनते-बिगड़ते हैं। लेकिन उनको विभिन्न स्थितियों, दशाओं एवं परिस्थितियों में लाकर उनके चारित्रिक आचरण को स्वाभाविक बनाता है।

स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी-उपन्यासों में चरित्रांकन-प्रक्रिया और पद्धति में अनेक नवीन परिवर्तन देखे जा सकते हैं। मनोविश्लेषणात्मक उपन्यासों में यह बदलाव सज्जाता से उभारा गया है। प्रेमचन्दयुगीन उपन्यासों में घटनाओं को प्रधानता है, पात्रों के चरित्र का परिवर्तन घटनाओं को नवीन स्थिति के कारण होता है। लेकिन आलोच्यकालीन उपन्यासों में घटनाओं का स्थान गौण होकर कथाकारों का सम्पूर्ण परिष्कृत चरित्र गढ़न में केन्द्रित होता है। उपन्यास के अन्य उपादान चरित्र के इर्द-गिर्द चक्कर लगाते हैं। अब उपन्यास समष्टि के स्थान पर व्यक्ति चित्र को प्रस्तुत करता है। पात्र समाज में रहते हुए भी उसके यथार्थ से प्रभावित नहीं होते। उनका संघर्ष सामाजिक विद्रुपताओं या व्यवस्था से नहीं होता, बल्कि वे अपने-आप से, अपनी आंतरिक दुनिया से लड़ते हुए देखे जाते हैं।

प्रेमचन्द-युग में अधिकतर लेखकों का रुझान वर्णनात्मक शिल्प-विज्ञान की ओर था। इस विधि के उपन्यासों में पात्रों का चरित्र अशक्त और कमजोर होता है, क्योंकि वे अपनी स्वाभाविक गति से नहीं बनते-बिगड़ते, बल्कि उनका भाग्यविधाता और निर्माता लेखक हुआ करता है। कथाकार अपने विस्तृत एवं व्यापक दृष्टिकोणों के द्वारा पात्रों के चरित्र का संचालन स्वयं करता है। अर्थात् पात्र लेखक के हाथ से के इशारों पर नाचते हैं। वह जिन्हें चाहे बिगाड़ दे, जिन्हें चाहे बना दे। लेकिन आलोच्यकालीन उपन्यासों के पात्र उनसे एकदम भिन्न हैं। इनका परिचालन केवल ज्ञात से न होकर अपनी अंतःप्रेरणाओं से होता है। वे अवचेतन और अर्धचेतन ज्ञात को मानसिक गुत्थियों में जीते हैं। उसकी जटिल आवृत्त और रहस्यमयी दुनिया को मूलप्रवृत्तियों एवं संस्कारों के परिप्रेक्ष्य में रत्नकर देखा जाने लगा। ..... प्रेमचन्द अपने 'गोदान' में होरी, गोबर, बनिया,

मालती, मेहता को मानो जीवन लिस गये हों । वे इन पात्रों पर कलम उठाते हा कलम तोड़ते दृष्टिगत होते हैं, पर चरित्र वर्णन करते नहीं उघाते । जब कि जोशी जो को लज्जा या अज्ञेय को शशि या जेनेन्द्र का मृणाल अपने व्यक्ति सार्वजनिक जीवन के स्थान पर मात्र अपने अव्यक्त निजी जीवन के उस अंश का विश्लेषण करते हैं, जो उन्हें ताण विशेष में पोड़ित है कि है । ये पात्र अपने रहस्यावृत्त अपरिमित मनोजगत को अन्तर्लीला, अंतःप्रेरणा, अंतःस्फूर्ति तथा अंतःप्रवृत्तियों का कोना-कोना फांक लेना चाहते हैं तथा अपने पाठकों को अपने अद्भुत, अतल गह्वर में छिपे व्यक्तित्व का दर्शन करा देना चाहते हैं<sup>१</sup> ।

चरित्रोद्घाटन के लिए मनोवैज्ञानिक कथाकारों ने पात्रों के पूर्ववृत्त तथा उनका मानसिक रुग्णता के लिए 'केस हिस्ट्री' का चित्रण किया है, जिसके बीच उसके बाल जीवन प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष स्मृतियां और दृश्य एक-एक करके कैनवस पर उभरते हैं । अतृप्त कामेच्छाओं और प्रबल अहं का चित्रण और विवेचना फ्रायड और जूंग के मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों पर आधारित होते हुए भी उनका स्वस्थ और उदात्त रूप में प्रसार दिखाया गया है । कामेच्छाओं को अन्तिम परिणति जोशी ने उदात्तकरण का और, अज्ञेय ने आत्मविश्वास तथा जेनेन्द्र ने आत्मसमर्पण का और संकेतित किया है । मनुष्यों को रुग्ण मानसिक स्थितियों और विकृत चित्त का उद्घाटन उनके अन्तर में छिपी पाशविक वृत्तियों को अभिव्यक्ति के लिए किया गया है । डा० सत्यपाल बुध के शब्दों में -- 'विकृत पात्रों का कुनाव उन्हें स्वस्थ बनाने के लिए है, उनके मोतर के 'धेले' को निकाल धोला बनाने के लिए है । तात्पर्य यह है कि प्रायः अस्वस्थ पात्रों का स्वस्थ चित्रण तथा स्वस्थ प्रभावोत्पादन हुआ है<sup>२</sup> ।'

बालोच्चकाल के अधिकांश मनोवैज्ञानिक उपन्यासों के पात्र दुर्बल और असाधारण हैं । लेखकों ने जानबूझकर उनपर किसी वस्तु

शिल्प

१ प्रेम मटनागर : 'हिन्दी उपन्यासों बदलते परिप्रेक्ष्य', पृ० २१

२ सत्यपाल बुध : 'प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प विधि', पृ० ६५-६६

का आरोप नहीं किया है, समाज में जो जैसे हैं, उन्हें उसी रूप में कमजोर, हानि और कुंठाग्रस्त दिखाया है। असाधारण पात्र समाज के कोई देवा पुरुष नहीं हैं, बल्कि अपनी हीन भावना और कामग्रंथियों के शिकार होकर दोहरे-तिहरे व्यक्तित्व में जीते हैं। चेतन-अचेतन के अंतःसंघर्ष और आत्मावलोकन के द्वारा अतहाय और अप्रत्याशित गति से विकसित होते हैं। वे जो चाहते हैं, कर नहीं पाते और जो नहीं चाहते वह हो जाता है। रेखा ने पुनः को पहले अपना शरीर दान दिया, किन्तु बाद में उससे अलग हो जाता है, गौरा का मुक्त प्रेम, कभी प्रकट नहीं हो पाता, चंद्रनाथ और साधना भार-बलि बने हुए भी नज़दीक आकर वासना के द्वन्द्व में विचलित होते हैं, चेतन पत्नों के होते हुए भी अपनी सालो नोला को प्यार करता है और दोनों को पाने और छोड़ने के कामजब में हटपटाता है। इस तरह पात्रों के चेतन-अचेतन की द्वन्द्व स्थितियाँ पात्रों के वैचित्र्य तथा अप्रत्याशित किन्तु मनोविज्ञान सम्पन्न आचरणों में व्यक्त होती रहती हैं...। विचित्र और असाधारण पात्र चयन के कारण प्रेमचंदकालीन बहुपात्रों के स्थान पर प्रायः पात्रों की संख्या सीमित होती गई है। एक-दो पात्रों का विश्व चरित्र ही उभर कर सामने आता है। आंतरिक संसार के उद्घाटन के लिए स्वप्न विश्लेषण, सह शब्द-स्मृति परीक्षा, सम्मोहन, स्मृत्यवलोकन, पूर्ववलोकन, इंटोरियर मोनोलॉग, चेतन प्रवाह, बाधकता विश्लेषण आदि प्रणालियों का आश्रय लिया गया है।

आलोचकाल में मनोविश्लेषणात्मक उपन्यासों के अतिरिक्त कई वर्णनात्मक शिल्प-विधान के उपन्यास भी लिखे गये हैं। यहाँ पात्रों की जटिल मानसिक स्थिति का चित्रण करने के बजाय यथार्थपरक बाह्य चित्र उपस्थित करने का प्रयास हुआ है। वे अपनी घनीभूत संवेदना के साथ उजागर हुए हैं। समाज की सच्चाइयों, उसकी विद्रुपताओं और कमजोरियों को विविध पात्रों के माध्यम से व्यापकता के साथ स्पर्श किया है। इस दृष्टि से 'बुंद और समुद्र', 'अमृत और विष' (अमृतलाल नागर), 'अलग अलग वैतरिणी' (शिखरप्रसादसिंह)

१ सत्यपाल शुभ : 'प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प विधि', पृ० ६८ ।



‘उसड़े हुए लोग’ ( राजेन्द्र यादव ), ‘जुगलबन्दी’ ( गिरिराजकिशोर ) तथा ‘फूटा सब’ ( यशपाल ) विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं । स्वातन्त्र्योत्तरकालीन संक्रमण की स्थिति के कारण नैतिकता और आदर्श में जो बिसराव परिलक्षित होता है, उसका उद्घाटन लेखकों ने बड़े तेवर के साथ किया है । होसलापन, रिक्तता, पलायन, कुंठा, संशय, अजनबीपन, एकाकीपन, अवगुंठन, तनाव, पराजय, होन बोध, अपराध आदि भाव स्थितियाँ पात्रों के माध्यम से व्यापकता के क्षेत्र के साथ उजागर देखा जा सकती हैं ।

आंबलिक उपन्यासों में पात्रांकन का एक अलग और विशिष्ट रूप दिखाई देता है । यहां भिन्न-भिन्न पात्रों का निर्माण उनको व्यक्तिगत विशिष्टता दिलाने के लिए नहीं, बल्कि समूह चरित्र उद्घाटन के लिए किया जाता है । उपन्यास के सभी अवयव अंबल विशेष की व्यक्तित्व प्रदान करने के लिए संगठित किए जाते हैं । नागाचुन, फणोश्वरनाथ, रेणु, देवेन्द्र सत्यार्थी, अमृतराय, शिक्कसादसिंह, मार्कण्डेय, शैलेश मटियानी तथा विवेकोराय आदि के उपन्यास आंबलिकता की दृष्टि से सफल बन पड़े हैं । रेणु के उपन्यासों में इस चित्रण की सफलता का आधार नूतन बहुरूप सामूहिक शैली भी है, जिसमें कथा का विकास कुछ मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की तरह ग्रामीण पात्रों के दृष्टिकोण से किया गया है । इस शैली में जहां ग्राम कथा का विकास होता है, वहां पात्रों का चरित्रांकन भी साथ-साथ होता जाता है ।

(ग) संवाद

उपन्यास के शिल्प-विधान में संवाद अथवा कथोपकथन भी एक मुख्य घुमिका निभाते हैं । लेकिन अपनी ओर से केवल पात्रों का वर्णन करता जाय, तो पाठक निश्चित रूप से ऊब का अनुभव करते हैं, किन्तु जब

१ सत्यपाल जुब : ‘प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प विधि’, पृ० १०१ ।



वह संवादों के द्वारा पात्रों के तैवर को प्रस्तुत करता है, तब वे आकर्षक, सशक्त एवं स्वाभाविक गति प्राप्त करते हैं। यद्यपि संवादों का उपयोग कोई अनिवार्य तत्त्व नहीं है, किन्तु उसके द्वारा हम उपन्यास को अधिक स्वाभाविक एवं यथार्थ बना सकते हैं। उपन्यास को स्वामा वेकता का आधार उसके संवाद को होते हैं। उपन्यास के शिल्पविधान के अंतर्गत संवाद निम्नलिखित कार्य करते हैं:--

#### (१) कथानक का विकास

लम्बे-लम्बे वर्णन के बजाय कथाकार पात्रों के संवादों के द्वारा कथानक को गति और विकास प्रदान करता है, उस युक्ति में कहानी तीव्रता के साथ और अपने वास्तविक रूप में प्रकट होती है। कभी-कभी उपन्यास में संवादों का उपयोग किसी स्थल पर इतना आवश्यक हो जाता है कि उसके बिना कथा आगे बढ़ ही नहीं सकती। बहुत-सी घटनाएँ ऐसी होती हैं, जिनका वर्णन नहीं किया जा सकता। या तो वह भूतकाल में हो चुकी होती है अथवा ऐसी और परिस्थिति में होती हैं, जिनका उपन्यास से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं होता, किन्तु उपन्यास के कथानक की पूर्णता और चरम विकास की दृष्टि से उनका वर्णन करना आवश्यक होता है। तो उपन्यासकार स्वामावेकता उत्पन्न करने के लिए ऐसे पात्र द्वारा उनका वर्णन करा देता है जो उस घटना से परिचित होता है और इस प्रकार कथानक में गत्यावरोध उत्पन्न नहीं होता और घटनाक्रम आगे बढ़ता चला जाता है।

#### (२) चरित्रांकन में सहायक

कथा वर्णन में पाठक का तादात्म्य लेखक से होता है किन्तु संवादों के द्वारा वह पाठकों से सीधा साक्षात्कार करता है। उन दोनों के बीच से लेखक का हस्तक्षेप हट जाता है। स्वयं लेखक भी संवादों के द्वारा पात्रों

को जानना से और सशक्त रूप में व्यक्त कर सकते हैं, क्योंकि उसके बान बसेत्र चरित्र अपने पूर्ण रूप में अभिव्यक्ति पाते हैं । सभी प्रकार के उपन्यासों में पात्रों का चरित्रांकन अधिक शक्तिशाली ढंग से सम्प्रेषित किया जा सकता है ।

### (3) पात्रों को स्वाभाविक बनाना

संवादों के उपयोग से पात्र अपने स्वाभाविक एवं सहज रूप में प्रकट होते हैं । समाज में उनका जैसा व्यवहार और स्थान होता है, उनको उसी रूप में उपस्थित किया जाता है । पात्रों की प्रकृति के अनुरूप लेखक संवादों का अलग-अलग उपप्रदान करता है, क्योंकि इसी युक्ति से प्रत्येक पात्र अपना यथार्थ स्वर दे सकते हैं । 'राग दरबारा' में वैद्य जी के संवादों की भाषा नयी-सुली, खोल्ला और दार्शनिक मुद्रा में व्यक्त होता है, रंगनाथ की गंभीर, कामचलाऊ और संदिग्ध, लुप्पन की उदण्ड, कमजोर और किशोर नेतागिरी की भाषा, सनोबर की चापलूसी और पिहलंगू चरित्र की भाषा अलग-अलग जायाम लेकर पात्रों को स्वाभाविक पर्यादा में बांधते हैं ।

आलोच्यकाल के उपन्यासों में कथानक को अपेक्षा पात्रांकन को अधिक महत्त्व देने का प्रयास किया जा रहा है, और पात्रांकन की अपेक्षा मनुष्य की सच्चाइयों की अर्थ और व्यंजना के स्तर पर उभारा जाता है । उपन्यास के शिल्प विधान को कलात्मक रूप प्रदान करने के लिए एक से एक नई युक्तियों का सहारा लिया जाता है । शिल्प के नाटकीय बंध में संवादों की महत्वपूर्ण भूमिका होती है । पाठकों में वर्तमानता तथा व्यवधान शुन्यत्व या अपरोक्षत्व की भ्रान्त्युत्पत्ति का स्यात् यह सर्वाधिक सुगम व स्पष्ट साधन है ।

स्वातन्त्रोत्तर हिन्दो-उपन्यासों में संवाद प्रबुर, नवान और कलात्मक रूप में निस्तार पा सके हैं । मनोवैज्ञानिक उपन्यासों के वार्तालाप संकेतात्मक, संदिग्ध और अंधरे अधिक मिलते हैं । इसका कारण यह है कि इन

१ सत्यपाल बुध : प्रेमबंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि, पृ० १०२-१०३ ।

उपन्यासों में मनुष्य के मानस-जगत् को गुत्थियों को गुलफाया जाता है। वार्तालाप का सम्बन्ध वर्तमान जगत् में होता है, इसलिए पात्र कामकाज वार्तालाप ही प्रयोग करते हैं। अधिकतर वे अनजाने पूर्व स्मृतियों में खोए हुए पूर्व संवादों को हा याद करते हैं और वर्तमान जगत् में हाफा भर के लिए जेतन होकर अधूरे वाक्य या 'वाय--ऊं, हुं-- हा' भर करके रह जाते हैं। जपन के संवाद लेखकों और विद्वानों का भाषा में प्रकट होते हैं। इन मनोदेशानिक उपन्यासों में जपन-नयन का दृष्टि से पात्रानु-सारिणी भाषा अत्यन्त कम है, किन्तु पात्रों का मनःस्थिति, परिरस्थिति तथा उनको शील प्रकृति का व्यञ्जना का वैशिष्ट्य अवश्य है। इसका कारण यह भा है कि ये सभी प्रशिक्षित होते हैं। प्रभाकर माचवे के उपन्यास 'परन्तु', 'शामा', 'गंगा', गिरिधरगोपाल के 'बांदना के संधर', 'रघुवंश के 'तंतुजाल' और अश्वेय के 'नदी के बाँध' में संवादों का नवान और सशक्त प देखा जा सकता है। सर्वेश्वर-दयाल सक्सेना का 'सोया हुआ जलेतो संवादों का हा उपन्यास है।

आंचलिक उपन्यासों के संवादों में एक अलग आकर्षण और मंगिमार्थ देखा जा सकता है। ये अपने संवादों के माध्यम से सहज स्थानायता का रंग और निजता को स्पर्श करते हैं। प्रत्येक पात्रों के वार्तालाप अलग अलग निजत्व और विशिष्ट तेवर लिए होते हैं। इस दृष्टि से रेणु का 'मेला आंचल', अमृतलाल नागर का 'बुंद और समुद्र' विशेष उल्लेखनाय है। 'मेला आंचल' के संवाद अद्भुत लयात्मकता, 'बुंद और समुद्र' के संवाद पात्रानुकूल निजता और 'रागदरबारी' के संवाद स्थानिकता को प्रकट करते हैं।

इसके अतिरिक्त कई उपन्यासों में लम्बे-लम्बे भाषण, विकृत चित्तवृत्तियों के अजेतन संवाद और कृत्रिम और अस्वाभाविक हैं, जो उपन्यास का सम्प्रेषण सामता और वजन को दारित करते हैं। उदाहरण जोशा का 'जिप्सा' डा० देवराज का 'अजय की डायरी', जेनेन्द्र का 'अवदंडन' और अमृतराय के 'बीज' में यह कमजोरी देली जा सकता है। डा० सत्यपाल बुध ने स्वातन्त्रोत्तरकालीन

उपन्यासों में निम्नलिखित नूतन संवादों के रूप का जोर देके दिया है--

समवेत, सांतराय (इंटरमिटेंट टाक), लिखित, दूरभाषा (टेलीफोनिक), फुट, प्रतीकात्मक, स्वप्नवाच्य, अंतर्विवाद (इंटरियर मोनोलॉग) और सामूहिक संवाद ।

इन सभी संवादों की कालोच्यकाळीन उपन्यासों में बसुबा देखा जा सकता है ।

### (घ) देश-काल और वातावरण

उपन्यास के शिल्प-विधान के अन्तर्गत देश-काल और वातावरण अथवा परिवेश एक महत्वपूर्ण तत्व है । हिन्दी के अधिकतर मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में वातावरण अथवा परिवेश शून्य है, किन्तु यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो यहां भी वातावरण का विन्यास देखा जा सकता है । व्यक्ति के मन को भा तो एक दुनिया है, जिसे स्पष्टरूप से तो नहीं समझा जा सकता, किन्तु यह दुनिया, यह अंतःवातावरण इतना सशक्त है कि मनुष्य का जिन्दगी तक को बदल डालता है, इसलिए कहा जा सकता है कि देश-काल और वातावरण प्रत्येक प्रकार के उपन्यासों में किसी न किसी सोमा तक अवश्य उपलब्ध हो जाता है ।

देश-काल और वातावरण के अन्तर्गत किसी भी समाज या राष्ट्र का धार्मिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक परिस्थितियाँ, आचार-विचार, रहन, रीति-रिवाज.... तथा व्यक्ति का आंतरिक संसार कुंठा, काम, मय, अहं, अकेलता व्यापार, स्वप्न आदि के जटिल आदि परिवेश को समाहित किया जा सकता है । अंतर केवल यह है कि मनुष्य का आंतरिक संसार जहाँ क्षण-क्षण परिवर्तित होता है, वहाँ बाह्य वातावरण का परिवर्तन मंद गति से होता है । बाह्य वातावरण व्यक्ति के आंतरिक वातावरण को प्रभावित करता है । उदाहरण के लिए, पिछले दो-तीन युद्धों के बाद देश में उत्पन्न मोषण आर्थिक संकट ने,

१ सत्यपाल शुक्ल : 'प्रेमबंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० १०३

२ मकसूनलाल शर्मा : 'हिन्दी उपन्यास सिद्धान्त और समीक्षा', पृ० ७५ ।

विज्ञान और तकनीकों के अत्यधिक विकास ने मनुष्य जीवन को व्यक्तिवादो बनाया है । व्यक्ति आज अपना हा आंतरिक दुनिया में भटकता हुआ आश्चर्य मरा पुल प्राप्त कर रहा है । दमघोट गरौबा और बेकारा ने उसे ज़ेले, अपने में हा जाने को विवश किया है ।

पात्रों के चरित्र को उनके वातांलाप, क्रियाओं और व्यवहार से उभार तो दिया जाता है, किन्तु किन परिस्थितियों या परिवेश को किन सामाजों ने उनको विकसित, परिवर्तित और बनाया-बिगाड़ा है, जब तक उसका पुरा-पुरा चित्र प्रस्तुत नहीं किया जाता, उसको विवेचना और अवलोकन नहीं किया जाता, तब तक न तो वह उपन्यास जीवन्त बन सकता है और न ही उन चरित्रों में पूर्णता आ सकती है । अस्तु, यह जरूरी हो जाता है कि लेखक को पात्रों के व्यक्तित्व का पूर्णता को उजागर करने के लिए उनका परिस्थितियों, स्थान और काल का भी पुरा विवरण दे जिसके बीच चरित्र विकसित हुए हैं और घटनायें बना-बिगड़ी हैं । आज का उपन्यास उद्देश्य सत्य का प्रम उत्पन्न करना है । जब तक यह प्रतीत नहीं होगा कि घटना और पात्र यथार्थ जीवन के हैं, तब तक उस उपन्यास से प्रभावित नहीं होंगे और उसके लिए आवश्यक है कि उस वातावरण का पुरा-पुरा चित्र दिया जाय और इससे विश्वास उत्पन्न कराया जाय ।

मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में बाह्य वातावरण यत्किंचित् चित्रित तो किया जाता है, लेकिन उसका प्रयोजन चरित्र को आंतरिक दुनिया में हलचल या परिवर्तन का सूचना देने के लिए । इनमें पात्र अपनी ही छोटी-सी दुनिया में भटकता है, मन के अकेले व्यापार से साक्षात्कार करता हुआ, कुंठाओं, दमित वासनाओं और अतृप्त आकांक्षाओं के कारण उसका संसार विचित्र और जटिल दिखाई देता है । यहां मनुष्य का बाह्य यथार्थ चित्रित करने का उद्देश्य भी नहीं होता । लालचंद जोशी 'कृते जिप्सो' में सामाजिक विद्रुपताओं को उभारने का प्रयत्न तो है, लेकिन केवल मनिया के आंतरिक संसार को स्पष्ट करने के लिए । अजेय के 'नदी के दीप' का मुनन बर्मा फ्रंट पर भाग लेता है, लेकिन लेखक ने युद्ध को

स्थिति का चलताऊ ढंग पर संकेतमात्र दे दिया है। किया आकर्षण से अधवा प्रकृति को अनुकूलता के कारण वह फ्रंट पर नहीं जाता, बल्कि अपना आत्मग्लानि के कारण अपने कोर ने दूर भागना चाहता था। किन्तु वहाँ जाकर भी उसे शांति नहीं मिलती, लगा लिए पात्रों में वह अपने मन का उलफन को व्यक्त करता है। गौरा स्वाधीनता को मनुष्य के मन को एक प्रवृत्ति स्वीकार करता है। स्वाधीनता के लिए मन को ट्रेनिंग जरूरी है, क्योंकि व्यक्ति ही समाज को बनाता है। राजकमल चौधरी कृत 'माला मरा हुआ' में एक ओर कलकत्ता शहर का आर्थिक विपन्नता और दूसरी ओर व्यावसायिक बौद्ध, सट्टा, कल-कारखानों की समस्याओं एवं परिस्थितियों का विन्यास हुआ है, लेकिन इसके केन्द्र में निर्मल पद्मावत के मानसिक तनाव को स्पष्ट करना लक्ष्य रहा है। निर्मल के चरित्र का विकास दिखाने के लिए सामाजिक वातावरण को भूमिका में रखा गया है, क्योंकि वह अंततः सब कुछ लेकर मात्र नारों को प्राप्त करता है और न्यूरोसिस से झुटकारा पाता है। इस प्रकार उक्त उपन्यासों में बाह्य जगत आया भी है तो साक्षात् चित्रण के रूप में नहीं, व्यंग्य रूप में हा और वह भी भांतर के निरपेक्ष महत्त्व को उजागर करने के लिए<sup>१</sup>।

मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में प्राकृतिक चित्रों का वातावरण काव्यात्मक ढंग पर प्रस्तुत किया जाता है, क्योंकि इससे पात्रों के भावलोक को उदबुद्ध करने में सहायता मिलती है। 'दो - स्कान्त' में गोमती के किनारे का सुन्दर भावात्मक दृश्य, जंगल में बांदनी रात का उन्मुक्त दृश्य पात्रों के मानस को विचलित करने के लिए दिखाया गया है। 'नदी के दीप' में नोकुदिया और तुलियन के फाल के आकर्षक प्राकृतिक चित्र, भुवन और रेखा को नजदीक लाने के लिए उपस्थित किया गया है। 'देविन' में अनेक छोटे-छोटे प्राकृतिक चित्र सौन्दर्य-बोध की अनुभूति उजागर करने के लिए उपारे गये हैं। 'सोया हुआ जल' में रात और प्रभात के वातावरण

१ 'नदी के दीप', पृ० १८१

२ सत्यपाल गुप्त : 'प्रेमबंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० १०७



का प्रतीकात्मक उपयोग हुआ है और पात्रों को स्टपटाइट के अनुकूल रात का 'पयावहे', 'मुर्दा कामोशी' का कुशल गतिकेतिक चित्रण एवं सामंजस्य भा ।

वर्णनात्मक शिल्प-विधान के सामाजिक उपन्यासों में वातावरण का सघन चित्रण, पात्रों का परिस्थितियों का अनुकूल विवेचन रचना को श्रेष्ठ बनाता है । हिन्दी के उपन्यासों में मार्क्सवादी तथा अस्तित्ववादी विचारधारा का पर्याप्त प्रभाव देखा गया है । 'शहर में घूमता बार्देन' तथा 'गिरता दीवारों' <sup>में</sup> कथानक के अनुकूल सामयिक दुनिया का वृहद एवं सुदृढ़ चित्रण किया गया है और उसी के अनुकूल पात्रों का उतरोत्तर विकास दिखाया गया है । सत्यपाल के 'फूटा-सब' <sup>में</sup> के वातावरण का फलक तो अत्यन्त विस्तृत है । इसमें कई वर्णों का भारतीय परिवेश सुस्पष्टता के साथ समेटने का प्रयास हुआ है । गिरिराज किशोर के उपन्यास 'जुगलबन्दी' में स्वतंत्रतापूर्वक भारतीय वातावरण का सघन एवं सफल चित्रण किया गया है । जेल के दृश्य तो बरबस आंखों के सामने घूमते रहते हैं । श्रीकांत वर्मा के 'दुहरो बार' में ऊब, पुटन, गुंटा, अकेलेपन के वातावरण का विन्यास सफाई के साथ प्रस्तुत है ।

ऐतिहासिक शिल्प-विधान के उपन्यासों में लेखक को समकालीन वातावरण उपन्यस्त करने के लिए बड़े मनोयोग की आवश्यकता होती है । ऐसे उपन्यासों का उद्देश्य कथानक में नाटकीय अनुमति उत्पन्न करके पात्रों द्वारा जीवन की विभिन्न स्थितियों से साक्षात्कार कराना है । ये चित्र उस काल के होते हैं, जिस काल का वर्णन उस उपन्यास में होता है । लेखक का अधिकांश परिश्रम ऐतिहासिक वातावरण उत्पन्न करने में लग जाता है, क्योंकि यदि पाठक के मन में यह प्रश्न पैदा न हो सका कि वह जो कुछ भी पढ़ रहा है, वह भूतकालीन घटनाएँ हैं, भूतकालीन पात्र हैं, भूतकालीन संवेदनाएँ हैं, तो लेखक का श्रम व्यर्थ हो जाता है । इसलिए ऐसे उपन्यासों में वातावरण का निर्माण करने में अत्यन्त सजगता की आवश्यकता होती है । लेखक अपने उपन्यासों में वर्णित काल के प्रति पूरी तरह

१ सत्यपाल त्रिपाठी : 'प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प विधि', पृ० १०८

२ मन्ननलाल वर्मा : 'हिन्दी उपन्यास : सिद्धान्त और समीक्षा', पृ० ७७

समर्पित हो जाता है। सम-सामयिक परिस्थितियों को चित्रित करते हुए भी वह उसे उसी काल के अनुरूप ढाल देता है। अतः वह उस काल में जाता हुआ प्रतीत होता है। ऐतिहासिक उपन्यास का महत्व तो केवल इसी में है कि उसमें किसी प्राचीनकाल के जीवन का पूर्ण विस्तृत वर्णन किया जाय, जिसने पाठकों के सामने उस कालका जाता-जागता चित्र उपस्थित हो जाय और यह बात तभी हो सकती है, जब लेखक ने उस काल की सभी बातों का भली भाँति अध्ययन किया हो, और साथ ही उसमें उनका ठीक-ठाक वर्णन करने का पूरा शक्ति भी हो। ऐतिहासिक उपन्यास में देश-काल एवं वातावरण का चित्रण ऐतिहासिकतत्त्व तथा कालानुरूप होना चाहिए। इस सन्दर्भ में हजारप्रसाद द्विवेदी का उपन्यास 'बाणभट्ट का आत्मकथा' एक अफल कृति कहा जा सकता है। ऐतिहासिक नामग्रा के अभाव में लेखक कल्पना से भी काम ले सकता है। हाँ, रामेय राघव ने 'मुर्दों का टोला' तथा आचार्य कुरसेन ने 'वयं रक्षामः' में ऐतिहासिक वातावरण का रक्षा करते हुए कल्पना से भी काम लिया है। यशपाल के 'दिव्या' तथा वृन्दावनलाल वर्मा के 'वैशाली का नगरवधू' में लेखक इस कमजोरी ने नहीं बच सके हैं, वे वर्तमान की पुराने ढाँचे में ढालने में अफल रहे जा सकते हैं।

जांचलिक शिल्प-विधान के उपन्यासों में भी देश और वातावरण सृजन के लिए लेखक को पर्याप्त धन करना पड़ता है, क्योंकि यहाँ लेखक का उद्देश्य उपन्यास में चित्रित दौत्र या स्थान का सम्पूर्ण चित्र उपस्थित करना होता है। यहाँ चित्रित स्थानोप या जांचलिक दौत्र का ही सम्पूर्ण नायक हो जाता है। उस नायक की सम्पूर्णता के साथ उजागर करने के लिए वातावरण को सघन रूप से विन्यस्त करना आवश्यक है। इसके लिए चित्रित अंचल के मुहावरे, रीति-रिवाज, पर्व-त्योहार, सम-याँ, मान्यताएँ, विश्वास, आचार-व्यवहार, परम्पराओं आदि के द्वारा वातावरण का सृजन किया जाता है। यहाँ अंचल के बहुरंगी जीवन का प्रतिबिम्ब ही प्रदान होता है, शेष सभी तत्व, सभी पात्र उसमें सहायक होते हैं। दौत्र विशेष या अंचल का सुदृढ विशिष्ट चित्रण उतने

१ मन्मथलाल वर्मा : 'हिन्दी उपन्यास सिद्धान्त और समीक्षा', पृ० ७६।

२ सत्यपाल शुक्ल : 'प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों का शिल्प-विधि', पृ० १२०।

विशिष्ट ंग पर न्यस्त होता है कि उनमें वातावरण केन्द्र में तो उपस्थित रहता है, चाय हा धानाका के लिए विभिन्न लोकोपकरण का जुटाये जाते हैं । उसमें धानाय लय, रस, गन्ध, लय के द्वारा वातावरण का अवान्धा और लय अनुभूति का जाता है । आंबाँडा उपन्यासों में देश और काल का साया अत्यन्त समित होता है, क्योंकि चित्रित धानाय अंकल का वह अलिक्रमण नहीं कर सकता।

कुछ प्रयोगात्मक उपन्यासों में ध्यान और काल का साया आंबाँडा उपन्यासों से भा संकुचित देश जा सकता है । नोर मेहता का रचना 'बुद्धते मस्तुले' में ध्यान का और केवल नायिका का का है, जहां वह अपने जीवन का कथा सुनाता है । रमेश बजाकृत 'बटारह गुरज के पौधे' के कथानक में रेलगाड़ी और उसमें भा नायक के दिब्बे का स्थान हा चित्रित है । सर्वेश्वरदयाल सहोना कृत 'सोया हुआ जल' में सम्पूर्ण कथा बहु नाटक के रंगमंच के समान यात्रि-शाला तक हा परिमोमित है । रघुवंश के 'तंतुजाल' में दो-तीन दिनों की यात्रा का काल, गिरिधर गोपाल के 'बांदना के लंडहर' में केवल बीबीर घंटे का का और सर्वेश्वर कृत 'सोया हुआ जल' में तो मात्र रात से प्रभात तक के इः सात घंटे का चित्र उजागर हुआ है । ये उपन्यास प्रयोगात्मकता के साथ-साथ अपनी सार्थकता को भा साधित करते हैं ।

#### (30) भाषा एवं प्रस्तुतकरण

उपन्यास की भाषा और साहित्य की अन्य विधाओं की भाषा में अन्तर होता है, उसमें न तो नाटक का भांति संवादों का प्रयोग और तदनुप गति होता है, न कहानों का भांति सिप्रता । काव्य भाषा का भांति उपन्यास में संवेदन तत्व का प्रयोग तो किया जाता है, लेकिन काव्य का अर्थ व्यंजना और मौन्दर्य उपन्यास के प्रस्तुतकरण में नहीं देता जा सकता । निबंध का ठोस कः भाषा से भा उपन्यास की भाषा को अलग किया जा सकता है । उपन्यासकार के पास अपनी कृति को प्रस्तुत करने का आधार होता है-- शब्द । शब्दों के माध्यम से भाषा का निर्माण किया जाता है तथा भाषा के माध्यम से कथाकार अपने अभिप्रेत को और उपन्यास की सम्पूर्ण सर्जना को सम्प्रेषित

करता है। इस उर्थ में भाषा उपन्यास का सर्वप्रमुख तत्व हो जाता है (उपन्यास ही नहीं, साहित्य का प्रत्येक विधा में भाषा, सम्प्रेषण का प्रमुख साधन है)।

भाषा की दृष्टि से वास्तविक और हिन्दा उपन्यास विकास का सूचक है। निःसंदेह उसमें अनेक विविधता है कि अपने रूप में एक स्वतंत्र अध्ययन का अवकाश देता है। आलोचकालीन उपन्यासों में जीवन की विम्वों, प्रताकों एवं संकेतों के पहारे सूक्ष्मताओं एवं गहराई लाने का प्रयास किया जाता है। नारस रतिवृत्त या वर्णनप्रधान जड़भाषा के स्थान पर काव्यभाषा का व्यंजना प्रवृत्ति के द्वारा संवेदना तत्व को तन्त्र किया जाता है। प्रसिद्ध आलोचक लियोन स्टेल के कथन में भविष्य के उपन्यास काव्य के अधिकधिक नजदीक होते जायेंगे। हिन्दा उपन्यास को काव्य के नजदीक लाने का प्रथम प्रयास जैन्द्र और अजय ने किया है और बाद के हिन्दा उपन्यासों में तो यह प्रवृत्ति उधारी पर विकसित होता गई है। एवं अजय के परवर्ती उपन्यास 'अपने अपने राजनियों' में इस प्रवृत्ति का उत्कृष्ट रूप देखा जा सकता है। लियोन स्टेल के शब्दों में 'आज के उपन्यासों में भाषा केवल मस्तिष्क का उपज नहीं होता, बल्कि वह आंतरिक संसार के विम्वों को भी व्यक्त करता है, जिसमें स्वर एवं गंध का अनुभूति होता है।

उपन्यास-संसार में जितने लेखक हैं, उनका अपना अलग-अलग औपन्यासिक व्यक्तित्व है। उनका भाषा एवं शैली का स्वरूप एक दूसरे से भिन्न है। जैन्द्र की भाषा में दार्शनिक रुचि एवं लालाणिक सांकेतिकता अपने पूर्ववर्ती कथाकारों से नितान्त भिन्न है। यहा लघु लघु वाक्य कर्मयता लिखे हुए प्रस्तुत होते हैं। भाषा सरलहोते हुए भी अपना विदग्धता, गम्भीरता, सूत्रात्मकता एवं प्रभावात्मकता के द्वारा आकर्षित करता है। पात्रों के आंतरिक संसार का अभिव्यक्ति के लिए अंतर्विवादों, क्लेशप्रवाहों, भाव संवेगों एवं अनुभूतियों के माध्यम से चिन्तनपरक रंग से प्रभावा बनाया गया है। यह आत्म विकास को, चिन्तन को, मन को भाषा है, अतः व धारा-बाह्य प्रवाह से नहीं, अपितु रुत-रुत कर पाठकों का चिन्तन परतों को कुरवता हुई आगे बढ़ता है। भाषा का दुमरा

१ Edel, Leon / Modern Psychological Novel / P. 135.

२ do P. 16.

पदा ऐक्य को उस स्वतंत्र रूप में है जो शब्दों को जुटाने, बनाने, बिगड़ाने तथा व्याकरण का दृष्टि से अंतर विन्त्य प्रयोग करने में कोई बन्धन नहीं मानता । उसका कारण एक तो उनका स्वभावज लापरवाही है, दूसरे, अंग्रेज़ों की अतिरिक्त प्रभावशाली । जोशी का भाषा में तोत्र गति नहीं है, लेकिन वह जैन-द्र का जैसा अधिक सांस्कृतिक शिष्ट है । वे आभिजात्य भाषा के द्वारा एक और काव्यात्मक प्रभाव उत्पन्न करते हैं, दूसरी ओर पात्रों के मानसिक जगत को कोंब-कोंब कर व्याख्यायित करते हैं । उनका भाषा कहां-कहां कृत्रिमता का बोझ डोले हुए देखा जाता है । वे शब्दों को बबा-बबा कर पकड़ते हैं ।

अनेक उपन्यासों को प्रस्तुत करने में अपने उंग के निराले कथाकार हैं । उनमें आभिजात्य भाषा का उत्कृष्ट रूप तो है, साथ ही शिल्प-विधान का अनेक युक्तियों को विषयानुसंग जालकर प्रस्तुतकरण का अनेक शैलियों का निर्माण किया है । वे पात्रों का मनःस्थिति के अनुकूल भाषा को संवारने तथा पृथक्-पृथक् विशिष्ट रंग से प्रस्तुत करने में सबसे गताम कलाकार हैं । 'नदी के बापे' का उत्कृष्ट उदाहरण है । यहाँ कई युक्तियों के द्वारा तथा भाषिक संरचना में बिम्बों, प्रतीकों एवं मैकेतों के सहारे अभिव्यंजना का स्तर प्रदान किया है । वे काव्यात्मकता एवं भावतांत्रता के प्रभाव को और भी गहरा करने के लिए बहुत सी बंगला, अंग्रेज़ी, हिन्दी आदिका कविताएँ भा उद्धृत<sup>करते</sup> हैं । वे उनके पात्रों को सांस्कृतिक मनःस्थितियों से जुड़ो हुई हैं और एक प्रकार से उनके भावधुन को उस स्थिति को सूचित करती हैं कि साधारण से साधारण गद्य सधन से सधन होकर भी उसकी तोत्रता को व्यक्त करने में असमर्थ हो जाता है । 'यह पथ बंधु था', 'दो रकांत', 'धूमकेतु' : एक युक्ति और 'हबते मस्तूल' में नरेश मेहता ने काव्यात्मक उपमाओं और दृश्य बिम्बों के द्वारा भाषा में लोच और आकर्षण उत्पन्न किया है । इनके पात्रों का भावमय तोत्रता अनुभूति को गहन बनाती है । आधर और सरो इसके प्रमाण हैं । 'वे दिन' (निर्मल वर्मा) की भाषा अपना व्यंजना और

१ सत्यपाल शुक्ल : 'प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प विधि', पृ० १८३

२ मेमिचन्द जैन : 'बधुरे साक्षात्कार', पृ० १८०



होटा-होटा अनुष्ठितियों के द्वारा अधिकाधिक सघन गीदना उत्पन्न करता है । शब्दों के लयात्मक प्रवाह, बिम्बों का हल्का-फुल्का अनुगुंज, वाक्यों की गंध, अभिजात सादना सम्मोहन पैदा करता है । प्रतीकात्मक और कान्यात्मक संरचना में खैरवर का 'सोया हुआ जल' सबसे ज़रा व्यक्तित्व रखता है ।

कई कथाकारों की भाषा अपनी सादना में भा मानव जावन का अभिव्यक्ति का कौशल उत्पन्न करता है । उपेन्द्रनाथ चरक का रचनाओं विशेष रूप से -- 'गिरती दावारे', और 'शहर में घुमता जारिना' में पात्रों के स्वभाव एवं रुचि के अनुकूल भाषा को संवारा गया है । अज्ञेय और जेनेन्द्र का भांति उसमें कृत्रिमता नहीं है, बल्कि वह अपने सहज और यथावश्यक रूप में उपस्थित होता है । पहले उड़ू लेक होने के कारण तथा पंजाबी वातावरण में पलने के कारण भाषा में पर्याप्त लोच और गति स्वाभाविक रूप से उभरता है । यशपाल को पात्रानुकूल जनभाषा का अभिव्यक्ति के समर्थक हैं । लेकिन उनमें मतवादिता के आग्रह के कारण सरलता और प्रचारात्मकता अधिक दिगई देली है । उनके व्यंग्य-व्यंजक न होकर सीधे चोट करते हैं अर्थात् उनके व्यंग्य का रूप एकदम उपड़ा हुआ रहता है । भारता 'सुरज की सातवां घोड़ा' में सहज और सरल शब्दों के द्वारा भी व्यंजनात्मक और गहरा अर्थ भरने में सक्षम हैं । अमृतलाल नागर अपनी सभी रचनाओं को प्रस्तुतीकरण का भिन्न भिन्न आयाग देते हैं । उनमें भाषागत विविधता का प्रौढ़ रूप देखा जा सकता है ।

लोक-रुचि और जनभाषा का परिष्कृत रूप आंचलिक कथाकारों की रचनाओं में मिलता है । इन कथाकारों ने स्थानाय रंगको उभारने और अंचल को समग्र अभिव्यक्ति के लिए लोक शब्दों, लोकाताओं और लोकोक्तियों आदि का यथानुसंग उपयोग किया है । रेणु की भाषा में अंचल अपनी माधुरी लय और तान के साथ प्रस्तुत होता है । दृश्यों के चित्रांकन में बिम्बों का इतना कुशल उपयोग हुआ है कि वे समस्त दृश्य प्रत्यक्ष से दिखाई देने लगते हैं । ध्वनि, गंध, लय तथा वर्ण चित्र सजीव बनाकर अंचल को स्थापित करते हैं । 'मैला आंचल' और 'पड़ती परिक्या' दृश्य विधान शैलीकस्वच्छ उदाहरण है । रेणु की भाषा अज्ञेय और निर्मल वर्मा से कहीं अधिक काव्यमय है । लोकाताओं एवं ध्वनिचित्रों के उदाहरण



कविता के उद्घरणों से जहाँ अधिक भावानुभूति को लक्ष्य में रखा करते हैं।  
 नेमिचन्द्र जैन के शब्दों में--<sup>१</sup> यह काव्यात्मकता और संप्रदाय लाने के लिए रेणु  
 लोभगातों का कठिनों का उपयोग करते हैं, जो कहीं अधिक सहज, स्वाभाविक है,  
 और भाषा का सहज प्रकृति और उसके प्रवाह के साथ सरलता से गति सम्पन्न  
 हो सकता है। रेणु के सभी उपन्यासों में भाषा को इस प्रकार संगतात्मक,  
 व्यञ्जनापूर्ण और प्रभावा बनाने का प्रयत्न है।<sup>२</sup> किन्तु नागार्जुन के 'बलवन्मा' और  
 रेणु के 'महा आंक' के बाद का सभी रचनाओं में भाषा का उपर्युक्त  
 अपर्युक्त होता चला गया है और धीरे-धीरे यह आग्रह बन जाता है। प्रत्येक  
 प्रसंग और दृश्य को एक ही मात्र में ढालने के प्रयास में वह कृत्रिम बनता गया है।  
 जीवन का प्रत्येक पक्ष, प्रत्येक अनुभव एक ही आरोह-अवरोह में पायित होकर  
 कठपुतली का निर्माण करता है। कुछ समय बाद ऐसा प्रतीत होने लगता है कि  
 रेणु (और नागार्जुन) जानबूझकर केवल ऐसे ही प्रसंग या अनुभव अपना रचना के  
 लिए चुनते हैं, जिनके प्रतीपण में यह संगतात्मकता बनाए रख सकें। रेणु के  
 परवर्ती उपन्यासों में ऐसा ही कृत्रिमता कहीं अधिक अनुभव होता है। स्थानांतरण  
 बोलियों का अधिकार प्रयोग धीरे-धीरे भाव अन्विष्टि को तोड़ता हुआ 'अपरिचय'  
 का भाव उत्पन्न करता है। क्योंकि अनभिज्ञ शब्दों के अर्थ को पादटिप्पणियाँ  
 देना पड़ता है। रुद्र ने 'बहता गंगा' में अवश्य भाषा की गति एवं भावसंगानियों  
 के साथ प्रस्तुत किया है। जिसके बीच काशा का सम्पूर्ण वातावरण और व्यक्तित्व  
 पाठकों से तादात्म्य स्थापित कर सका है। सम्पूर्ण उपन्यास भावपूर्ण शैली के  
 कुशल संयोजन का उदाहरण प्रस्तुत करता है। रिपोर्ताज शैली का स्वस्थ रूप  
 नागार्जुन के 'बाबा बटेसरनाथ' और 'लाला शुक्ल के 'राग दरबारी' में मिलता है।

राजेन्द्र यादव, मोहन राकेश और रश्मा प्रियंवदा ने अपनी भाषा में पारिवारिक संवेदना लाने का प्रयास किया है। यादव में यह पारिवारिकता कृत्रिम बनकर उपस्थित होता है, लेकिन हुनरा और भंगिमा और

१ नेमिचन्द्र जैन : 'अधुरे साक्षात्कार', पृ० ८८१

२ वही, पृ० ८८१

व्यंग्य वक्रता के द्वारा वे भाषा को कर्ममय बनाने का कोशिश करते हैं। मोहन राकेश की भाषा में कलात्मक विचार और सुनिश्चितता का स्वरूप अधिक है और चित्रात्मकता कम। विशेष प्रसंगों में वह व्यंग्यता प्रयोग भी करता है। उष्मा प्रियंवदा में घरेलुपन की अनुभूति अधिक स्पष्ट है।

लक्ष्मीकांत वर्मा 'कृत 'गाला दुर्गों का आदमी', 'पेशवचंद्र वर्मा रक्ति 'काट का उल्लू और कबूतर' तथा 'बड़ा उज्जमा कृत 'बड़ा चुहे का मौत' में प्रताकात्मक शैली के द्वारा बेगान बाजों की मानव-भाषा में उतारने का यत्न हुआ है। मनुष्य जीवन के यथार्थ और सामयिक समस्याओं के चित्रण में प्रताकात्मक व्यंग्य कि विशेष उपलब्धता के साथ नियोजित हुए हैं। ये पात्रों के हृदय को गहराई के साथ स्पर्श करते हैं। ममता काटिया, कृष्णा सीबतो, गिरिराजकिशोर लक्ष्मीकांत वर्मा, भाष्म गहना और रमेश बच्चो के उपन्यासों की भाषा उनका कहानियों की भाषा से मिलता-जुलता है। मनुष्य के यथार्थ को उभारने तथा संक्रमणशाली जिन्दगी को से साक्षात्कार करने में इन कण्ठ कलाकारों की भाषा नाथे चोट करती हुई वास्तवता का परिचय देती है। यथार्थ को सामना करने के लिए 'गालियों' के प्रयोग तक में हिचकिचाहट नहीं दिखाई गई है। सामयिक जिन्दगी की अस्तित्वहानि, अजनबीपन, ऊब, रिक्तता, बेगानापन और बेकारा का हालत हैं जो वक्रता और तेज-फाँकी भाषा में गढ़ने का प्रयास हुआ है। संक्षेप में कहा जा सकता है कि आलोचकालीन उपन्यासों में भाषा एवं वास्तुतोकरण की नुतनता और विविध आयायिता विकास का सूचक के साथ लेखकों की मौलिकता तथा मजबूती का परिचय देता है।

## द्वितीय अध्याय .

-0-

### स्वातन्त्र्योत्तर परिवेश

साहित्य और मानवीय चेतना का सम्बन्ध जटिल है । मनुष्य हमेशा एक तरह ही नहीं रहा है, वह देश और काल के अनु रूप बदलता रहा है । इसी बदले हुए मनुष्य, परिवर्तित मानवीय चेतना को उजागर करने का प्रयत्न लेखक करता है । क्योंकि लेखक आतिरकार एक मनुष्य होता है । वह अपने चारों ओर के परिवेश और उसके विभिन्न आयामों से अपने को असम्पृक्त नहीं कर पाता । बदले हुए परिस्थितियाँ हमेशा कुछ नयीन मूल्यों को निर्मित करती हैं ।

बदले हुए रिश्ते, मानवीय मूल्य और समस्याएँ यही सब संगठित रूप से किसी देश का परिवेश होता है । और भी विस्तृत रूप में यह विश्व परिवेश भी हो सकता है । आज मनुष्य की गति बहुत तेजी से बढ़ रही है, यातायात के साधन मनुष्यों की तीव्र गति से नज़दिक ला रहे हैं । संचार के साधनों की अत्यधिक वृद्धि और गति के कारण विश्व सिकुड़ रहा है । अंतर्राष्ट्रीयता अकराष्ट्रीयता की ओर संकुचित हो रही है । इस रूप में आज के लेखक का परिवेश बहुत बढ़ गया है । लेखक के लिए परिवेश एक व्यक्तिगत वस्तु होती है, क्योंकि परिवेश में तो न जाने क्या-क्या बिखरा पड़ा है, एक लेखक परिवेश के सभी भारी और स्थूल आयामों को तो स्पायित कर नहीं डालता । परिवेश की उसी दिशा से उसका सम्बन्ध होता है, जिसने लेखक की चेतना को स्पर्श किया है । परिवेश का वह रूप जिसने लेखक और बहुत सारे लेखकों में

बनाव उत्पन्न किया है, या रचनाकार का ग्रहणशक्ति ने उसको उजागर करने को लालायित किया है। इस प्रकार हर लेखक का अपना परिवेश हो जाता है। वह दूसरे लेखक से मिल भी सकता है और भिन्न भी हो सकता है। बहुत सारे कथाकारों के परिवेश को यदि मिलाकर देखें तो परिवेश के विभिन्न स्तर स्पायित हुए देखे जाते हैं।

अपने परिवेश से हर युग का रचनाकार प्रभावित होता रहा है, किन्तु आज के युग और प्राचीन युग के परिवेश में अंतर था। पहले को दुनिया परिवर्तनशील होते हुए भी छोटी थी, क्योंकि संचार के साधनों के अभाव के कारण हम बदलाव से प्रायः अपरिचित रह जाते थे। आस पास के सीमित कटघरे में ही लेखक बंद रहता था। कहना चाहिए कि उसका परिवेश स्थितिशील होता था। विश्व में तथा एक राष्ट्र में बदलाव तो हमेशा से होता चला आया है, किन्तु प्राचीन युग में इस बदलाव का परिवर्तन लोगों को दूर से होता था। दूसरे शब्दों में, संसार को महत्वपूर्ण घटनायें मनुष्यों के लिए अनजान रह जाया करती थीं। किन्तु प्राचीन युग और आज के युग में बहुत अंतर हो गया है। आज एक-एक क्षण में जो भी बदल रहा है, उससे लेखक को गहरी सम्पृक्ति होती जाती है। यदि अज्ञेय कल किसी दूसरे प्रकार के परिवेश में रहकर उसके अनुसार रचनाशीलता में संलग्न थे। तो आज के बदलते मूल्यों के कारण, बदलती हुई परिस्थितियों के कारण अपने रचनाकर्म को, चाहे अनजाने रूप में ही सही, एक पृथक और वृहत् आयाम दे रहे हैं। पंत में यह बेतना बड़ा सार्थक ढंग से देखो जा सकते हैं। इस प्रकार आज को दुनिया में लेखक का परिवेश नतत् चलनशील या गत्यात्मक होता है। उसको बेतना का प्रत्येक स्पर्श बदलाव को प्रक्रिया से होकर गुजरता है। आज एक लेखक अपना रचना के माध्यम से जो कुछ भी उजागर कर रहा है, हम नहीं कह सकते कि अमुक बिन्दु ही उसकी सोमा है या अमुक बिन्दु पर आकर उसकी रचनाशीलता रुक गई है।

एक बिन्दु पर आकर स्वयं लेखक भी अपना परिवेश हो

जाता है<sup>१</sup>। प्रतिभाशील और सकेत कलाकार का परिवेश विस्तृत होगा। कुछ परम्परावादी कलाकार जानबुझकर बदलाव से जांच मुँद लेते हैं। क्योंकि उनका चेतना सोमित होता है, इसलिए उनका परिवेश भी सोमित कटघरे में गिरफ्त होता है। किन्तु इस बात से भी इन्कार नहीं किया जा सकता कि आज का अधिकांश लेखक अपने परिवेश से दबाव को अनुभूति का अहसास करता है। अपने परिवेश के उस भाग से, जिसने उसकी चेतना के तार को स्पर्श किया है, उसके अनुसार उसको रचनाशीलता उपेक्षित और निर्मित होता है। इस प्रकार हर अच्छा लेखक साँघ्र ही अपना परिवेश बन जाता है<sup>२</sup>। अपने परिवेश के अनुरूप ही कृतियाँ तैयार होती हैं। आज कथाकार विश्व के समूचे परिवेश से प्रभावित होकर, अपनी रचनात्मकता को उजागर करने का प्रयत्न कर रहा है, किन्तु एक राष्ट्र का परिवेश अपेक्षाकृत जल्दी लेखक को बदलता है। विश्व की घटनाएँ और बदलाव यहाँ तक आते-आते अपना प्रकृत रूप तो देता हैं। या इस देश के परिवेश के अनुसार उसमें घुलमिल कर एक नवीन रूप धारण कर लेता है। इसलिए स्वातन्त्र्योत्तर परिवेश के विवेचन के लिए हमारा विवेचन भारतीय संदर्भ तक ही सोमित रहेगा। साथ ही विश्व की जिन घटनाओं ने भारतीय चेतना को फकफोरा है, उसे भी साथ साथ बताते चलेंगे। परिवेश के ये सब रूप कहीं सेवर के साथ, कहीं ठंडे रूप में और कहीं विस्फोटक होकर हिन्दी उपन्यासों में उपलब्ध है। हिन्दी-उपन्यास परिवेश के परिवर्तन के अनुरूप अपने को ढालता रहा है।

#### (क) राजनीतिक परिवेश

बहुत संघर्ष, त्याग और कष्टपटाकट के बाद परतन्त्रता की वेड़ी कटी, १५ अगस्त सन् १९४७ को भारत आजाद हुआ। इसके ठीक तीन वर्ष बाद स्वतन्त्र भारत का संविधान बना, हम गणतन्त्रात्मक शासन की जनता हो गये। कहा गया कि हमारे हाथ में खोटी ही प्रशासन का सूत्र है-- सिद्धान्त रूप में यह सही भी है, किन्तु भारतीय जनता परिश्रम की तुलना में अब भी सैकड़ों

१ अज्ञेय : 'बालवाले', पृ० २०

२ वही, पृ० २१

वर्ष पाँचे है । वह अर्द्धसदी है, उसमें सब कुछ करने का आदत पड़ चुका है । इस तथ्य का संकेत डा० राममनोहर लोहिया हमेशा करते रहे हैं । आजादी मिले आज सत्तरहेंस वर्षों बात जुके हैं । इन वर्षों में भारतीय राजनीति और राजनीतिक ढाँचे में बहुत परिवर्तन आये ।

भारतीय प्रशासन का ढाँचा एक अभिशाप लेकर उपस्थित हुआ । आजादी प्राप्त हुए अभी थोड़े समय हो व्यतीत हुए थे कि प्रशासन से बचपनका नेतृत्व अपने स्वार्थ में अंधा होने लगा । जनता बेहद तंग, गरीबी और बेकारी में जीवन बिता रहा है, इनसे सवालोलुपों को कोई सरोकार नहीं रह गया । वे तो स्वयं परस्पर उठापटक के शिकार हो रहे हैं । जनता का तकलीफ और दुःख-दर्द सुनने के लिए इनके पास अवकाश कहाँ ? जो लोग स्वतन्त्रता के पूर्व और प्रथम आम चुनाव के पूर्व बिकने बिकने और मोठे मोठे वादे कर चुके थे कि अपने हाथ में शासन आने पर सारी समस्याएँ एक-एक करके हल हो जायेंगी, वेह हो लोग अपना घर मरने लगे । अभी हमने आजादी का सबैरा हो देखा था, कि पुनः वहाँ घटाटोप त्रैधरा चारों ओर घिर आया । प्रभुवार, घुस और अफसर-परस्तों का धुआंधार आलम चारों ओर मुंह बाये लोगों को खाने लगा । चुनाव में करोड़ों रूपयों का व्यर्थ व्यय और फिर उसकी पूर्ति के लिए गलत नोटियों का अनुसरण-- जनता के प्रतिनिधियों का यही कार्य हो गया । शासन से जो हमने चाहा था, वह अल्पकाल में ही बिसरा-बिसरा-सा लगने लगा । पुंजावाद को उत्तरोत्तर बढ़ावा मिलता गया । आम आदमी निरन्तर गरीबी और बेबसी को ओर बढ़ता गया । काला धन्वा करने वाले तथा पुंजोपति समृद्ध होते गये । लार्ड बढ़ती गई । सरकारी मंत्रों और अफसर-- इनपर पहले हमारी श्रद्धा थी, क्योंकि ये त्याग, तपस्या और नैतिकता के प्रतिमूर्ति थे । किन्तु आजादी मिलने के बाद इन्होंने एकदम से रंग बदल दिया । ये लोग दायित्व की बात भूलकर नैतिकता को हत्या करने लगे । जो जितना बड़ा मंत्री है, वह उतना ही बड़ा प्रभु और बालाक आदमी है, जो जितना बड़ा अफसर है, वह उतना ही बड़ा रिश्वतखोर है । कहाँ से वे जनता की तकलीफ को महसूस करें । चुनाव के समय ऊँचे-ऊँचे मंचों पर सड़े होकर गरीबी हटाने का डोंग, बंगलों में बैठकर स्काय



वक्तव्य, संसद में शोर-गुल और बिल्लास्ट-- समस्याओं पर गहरा बहस और उसपर कुछ करने की बात बेमाना होता गया । नाथे से ऊपर तक पूरा सरकारा तंत्र प्रष्ट और गन्दा हो गया ।

जिस व्यक्ति को गराबों और जहालत भरी जिन्दगी की अनुभूति है, वह अगर जनता की वकालत करता है, तो बात समझ में आता है, लेकिन जिसने यह न जाना कि सड़ान्ध भरा जीवन क्या होता है, बदबू भरी नालों और तंग बस्तियों में बिदबिदाते मनुष्य क्या होते हैं, उसी जिनका कोई स्पर्श नहीं रहा है, उनका जनता की वकालत करना अर्थहीन और मौंढा लगता है । दुर्भाग्य यह है कि सरकारों तंत्र में अधिकतर ऐसे ही लोग हैं, जिनके पास पूंजा है और सबसे बड़े मजे की बात यह हुई कि जो लोग निम्न वर्ग के होकर संसद और विधान सभा में गये, वे भी अपनी स्थिति जल्दी ही भूल गये । प्यादे से फरजा मये, टेढ़ो टेढ़ो जाये वाली कहावत ये बरितार्थ करने लगे । इस तरह कठिनाइयों को राखने की बात जब यह नेतृत्व करता है, तो अजीब सी परेशानों हमें होती है । किन्तु हमने हजारों वर्षों तक गुलामी सहा है । संस्कार कुछ ऐसे बन चुके हैं कि इसका जबरदस्त विद्रोह अथवा प्रतिरोध करने के लिए हमारी ताकत मर चुकी है । यदि हम कुछ करते भी हैं, तो सरकारी ताकत के सामने पराजित और असहाय हो जाते हैं । इस प्रकार सब कुछ सहे जाने की आदत से हम मजबूर हो चुके हैं ।

आजादी मिलने के ठीक एक वर्ष पश्चात् गांधी जी हत्या और भारतवर्ष का विभाजन-- इन दोनों घटनाओं ने राजनीतिक जीवन में अक्षुप्तपूर्व मोड़ उपस्थित किया । इन घटनाओं के बाद प्रतिक्रियावादी शक्तियाँ तो ब्रह्म रूप में अपनी शक्ति का प्रसार करने लगीं । बंगाल और बिहार का अकाल भुलमरी से बेबस जनता की चोख-पुकार मयावह होकर सामने आई । यद्यपि ठीक एक ओर कांग्रेस शासन के द्वारा देश में निर्माण कार्य चल रहा था, हर दिशा में तीव्र गति से उत्थान एवं प्रगति के कार्य चल रहे थे, किन्तु दूसरी ओर विघटनकारी प्रवृत्तियाँ भी शक्ति प्राप्त कर रही थीं । देश के विभाजन के पश्चात् जो सांप्रदायिक की हुर, उसमें रक्तपात के वातावरण ने सामान्य जेतना को बिडुब्ध कर दिया ।

लोगों का हस्तान पर से विश्वास उठने लगा, हम एक दूसरे को भय और शंका को निगाह से देखने लगे । राष्ट्रीय स्तर को नांव, एक प्रकार से हिलने लगा । साम्प्रदायिकता का यह आग यद्यपि धीरे-धीरे बुझने लगी थी, किन्तु जो बाज एक बार बोया जा चुका था, वह २७ वर्षों बाद भी आज कनलियां फौड़कर कमा-कमा लहलहा उठता है ।

कमौ न मिटने वाला अंधेरा बढ़ता ही गया, क्योंकि राजनैतिक जीवन जो स्वतन्त्रता के पूर्व त्याग, संघर्ष और नैतिक आचरण से युक्त था, वह अब स्वेच्छाचार, मिथ्याचार, ढोंग, फिरकापरस्ती, कूटनोस्ति और प्रतिद्वन्द्विता में परिवर्तित होकर गया । राजनैतिक क्षेत्रों में घन्द, चालाकी और अनैतिक दांव-पेंच उत्तरोत्तर बढ़ते गये और आज स्थिति यह आ गई है कि पूरे शासनतंत्र में नीचे से ऊपर तक प्रष्टाचार का वातावरण बढबु कर रहा है । एक ईमानदार आदमी जो ईमानदारों से जोना चाहता है, वह जा नहीं पाता, बल्कि बड़ों आसानी से पाके ढकेल दिया जाता है । सरकारी और अर्द्धसरकारी सभी प्रकार के संस्थानों में जो जितना बड़ा घुर्त और चालाक आदमी है, वह उतने ही बड़े पद को सुशोभित कर रहा है, चाहे योग्यता के नाम पर वह शून्य ही हो । जिसको जितनी बड़ोपहंच है, वह उतना ही बड़ा आदमी है । आम आदमी व्यवस्था में इस प्रकार जकड़ गया है कि वह उसमें से निकल नहीं पा रहा है, उसी में छटपटाकर दम तोड़ता जा रहा है ।

#### १. नैतिकता की बात

‘मुझे उपाय तो एक दोखता है । वह यह कि राज्य उत्तरोत्तर कार्मिक से नैतिक स्वरूप लेता जाये । केन्द्रोकरण हो, पर वह आत्मिक और नैतिक हो । केन्द्रोकरण जब एक्जिक्यूटिव (कार्मिक) होता है तो राज्यको धन, जन, सत्ता, शरण आदि के सब साधन अपनी मुट्ठी में लेने हो जाते हैं । इसमें नागरिक अंक और बिन्दु के मामिन्द्व हो जाता है । उसका प्रयोग और उपयोग होता है, सहयोग ज़रूरी नहीं रहता, अर्थात् इस व्यवस्था के नाभे से असन्तोष बनता और ऊपर से शोषण और दमन होता है । किन्तु यदि राज्यसत्ता

नैतिक हो जाता है तो उसकी शक्ति यंत्राकृत नहीं हो सकती<sup>१</sup>। जेनेन्द्र जा ने राजनीति और राज्य के स्वल्प में फिit नैतिकता की बात को उठाया है, वह सिद्धान्ततः सही है, किन्तु व्यवहार में वह सम्पन्न हो पायगा अथवा नहीं सोचने की बात है। यह समाज का कौन-सा वर्ग है, जिसे हम नैतिक कहने का दावा कर सकते हैं। तो फिर, राजनीतिक तंत्र में तो नैतिकता के आचरण की बात करना निरर्थक लगता है। नैतिकता के प्रश्न को बहुत सदियों पाछे अधिकारी यदि मानकर नकारा जाने लगा है। अब यह केवल वक्तव्य में कहाँ-कहाँ सुनायी पड़ जाता है। सब एक ही मिट्टी के बने हैं, किसान के आचरण पर विश्वास करना अपने को फुलाना है। वस्तुतः नैतिकता के मापदण्ड बदल गये हैं, पुराने आर्डिने जंग सा बूके हैं। जो हमारे लिए उचित है, वही नैतिक है। जो हम ठीक नहीं समझते, वही अनैतिक है। इसलिए राजनीति में भी नैतिकता की बात करना बेमानो है, कुछ बुझाईना अंदाज सा लगता है।

एक दूसरी रीति पर हम देखें, कि स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद भारतीय प्रशासन से बिपके लोग और पूरे शासन-व्यवस्था इसप्रकार से आचरण प्रष्ट हो गई है कि उसमें नैतिक शक्ति जमाना सोझा नारा लगता है। किन्तु यह सब भी है कि शासन तंत्र और व्यवस्था नैतिक और आत्मिक होजाय, तो बहुत सारी समस्याएँ अपने आप हल हो जायेंगी। प्रष्ट वातावरण और शासन में व्याप्त अनैतिक आचरण और प्रष्टाचार ही समस्याओं की जड़ है।

## २. आम जनता और चुनाव

आजादी मिलने के पश्चात् से अब तक तीन-चार आम और मध्यावधि चुनाव हो चुके हैं। जनतंत्र में चुनाव एक ऐसा अस्त्र है, जिससे नागरिक अपनी शक्ति का अंदाजा लगा सकता है। इस समय जनता के हाथ में राजनीतिकों की भाग्य रेखा रखी रहती है। किन्तु चुनाव के बाद क्या होता है?

१ जेनेन्द्रकुमार : 'समय, समस्या और सिद्धान्त', पृ०७।

अनेक मुलौटों का निर्माण होता है। मंचों पर किंग वादे सब बिसर जाते हैं। संसद और विधान सभा के मंचों में जाकर नेता जल्दो हो अपना हैसियत झुल जाते हैं। स्वार्थ की पूर्ति के लिए कलाबाजियां और दावों के उनके लिए सब कुछ हो जाता है। उनके शब्दकोष में केवल शब्द रह जाते हैं-- बटोरों जितना बटोर सको, पता नहीं पांच बच्चों के बाद अवसर मिलेगा क्या नहीं। जनता की सेवा और उनका आवाज को आवाज देने का काम सब बेमाना हो जाता है। मध्याह्निक जूनाव के बाद संसद में कांग्रेस की दो तिहाई से भी अधिक बहुमत प्राप्त हो गया। विरोध-पक्षा एकदम से शक्तिहीन हो गया। उस काल में दर्जनों संविधान संशोधन विधेयक पार हो जाने पर यह अनुभव किया जाने लगा कि नतंत्र का कगार बनने में अब देर नहीं है। जूनाव में करोड़ों रुपयों के खर्च का भार जनता को ही वहन करना पड़ता है। वास्तव में आम जनता कहीं चारों ओर से घेरा जाता है।

### ३. जो हुजुरी और पड़ुच

भारतीय व्यवस्था में हर जगह राजनीतिक तुच्छांगीरी का वातावरण निर्मित हो गया है। आप कितने योग्य हैं, कितने प्रतिभासम्पन्न हैं, इसका प्रश्न ही नहीं है। आपको कितनी ऊंचा सिफारिश है, आप कितने बड़े-बड़े लोगों से सम्बन्ध रखते हैं, आपमें कितनी बालाका है, आप कितने प्रष्ट हैं, आप उतने ही ऊंचे पद को प्राप्त कर लें। सरकारों, गैर सरकारों तथा शैक्षिक संस्थानों में इस वातावरण ने प्रगति के स्तर को एकदम गिरा दिया है।

### ४. शोषण

स्वातन्त्र्योत्तर राजनीतिक व्यवस्था जनता का अधिक से अधिक शोषण कर रही है। भारतीय जनता का शोषित होना कोई नई बात नहीं है। पहले विदेशियों के द्वारा वह शोषित होता रहा है, अब अपने ही लोग उसका शोषण कर रहे हैं। फर्क यह है कि पुराना व्यवस्था बदल गया है। यहाँ की डाढ़ राजनीति के कारण समाज का प्रत्येक वर्ग आज दुःखी है, अस्त है, परेशान है। राजनीति में रह गया है--दुसरो का खाली करके अपना अधिक से अधिक भरो, गिराओ विरोधियों को उठने न दूँ पावे, अपनी कुर्सी

को लेकिन सलायत रलो । स्वार्थ के पुतलों का नंगा नाच हो रहा है । लेकिन इन सब का शिकार होता है, सामान्य जनता । वह अधिक से अधिक शोषित होता है ।

#### ५. व्यवस्था के खिलाफ आवाज़

इस राजनीतिक कुव्यवस्था के प्रति अन्दर ही अन्दर आक्रोश है । फिर विरोध क्यों नहीं होता ? विरोध होता है लेकिन आश्चर्य यह है कि जो विरोध का नेतृत्व करते हैं, वे भा उसी ढांचे में बने हुए हैं , तो दोष किसको दें ? वस्तुतः दोष अपना ही है । ऊपर से ऊपर आधमो ठोक होता जाये तो बात संभल पायेगी । आज की व्यवस्था के विरोध में क्रान्ति की बात भा उठती रहा है । लेकिन यह क्रान्ति केवल मंचों पर और शब्दों में सीमित रहो है । कमा-कमा तात्कालिक फटका देकर जुप रह जाता है । नारेबाजी, आगजनी, और छिटपुट हिंसा से क्रान्ति नहीं आयेगी, बल्कि तो राजनीतिक ही फायदा उठाते हैं । जेनेन्द्र के शब्दों में --- इस तरह जनता में यद्यपि अमिष शक्ति पड़ो है पर अपना चिमनारी के स्पर्श से उसे जगा उठाने वाला बर्ग या व्यक्ति नहीं है । ऐसी हालत में राजनेताओं के चुनाव के खेल में गोटों को भांति उसका उपयोग हो तो क्या आश्चर्य है ? बड़ाबड़ वक्तव्यों और मन्त्रव्यों और प्रस्तावों और शब्दों का जो सृष्टि होता है रहता है, तो इन सबसे जनता का मानस प्रज्वाल्य होकर चहक तो आता है, पर किसी रचनात्मक मुहिम पर गठित नहीं हो पाता । यही मानस कुछ अतिवाधियों के साथ आसैट बनता है और उत्पात-उपद्रव के मार्ग पर सहज चल पड़ता है । इन छिटपुट हिंसा की दुर्घटनाओं या नारेबाजियों से सुलो संयत और अनुशासित जनक्रान्ति का मार्ग उल्टे अवलुट होता है । ..... वह संस्था कांग्रेस जिसने स्वराज्य से पूर्व राष्ट्रीय आकांक्षाओं का और स्वराज्य के पश्चात् राष्ट्रीय नातियों का वहन किया था, वो टुक पड़ो हुई है । वेत जिन पर मरोसा बांधे बैठा था, वे आपसी कलह में ही उलझे हैं । ऐसी स्थिति में आस्था सब की टूट गई है और अपने-अपने स्वार्थ की सबको लग आई है । स्वार्थ के इस बोलबाले में शब्दों का मूल्य टूट गया है और सब कुछ जायज बन गया है ।



#### ६. युद्ध का विभाषिकायें

सत्ताइस वर्षों के स्वराज्य काल में लगातार तीन युद्धों ने भारतीय परिवेश को झकझोर दिया। सन् १९६२ में अमानक चीन ने भारतीय सीमा का अतिक्रमण किया, हमें विश्वास नहीं होता था कि भारत का दम भरने वाला देश कैसे हमारा गला काट लेगा, किन्तु तत्कालीन प्रधान मंत्री शान्ति के अग्रदूत बने फिरते रहे, फैलते-फैलते हमारा भूमि पर चीनो आधिपत्य हो गया। सन्धि हुई। भारतीय शासकों ने आसानी से शारी हुई भूमि सौंप दिया। देश के बाहर शान्ति का साह न घटने पाये, बाहे हमें कुछ भी खोना पड़ जाय। नेहरू का विदेश नाति बहुत कुछ नपुंसक सी रहा है। उसके पश्चात् सन् १९६५ में पाकिस्तान ने आक्रमण किया, तब हमारी नांद खुला। अब हमें लगा कि शान्ति बहकने से हमारा सतरा बढ़ता हो जायेगा। भारतीय सैनिकों ने साहस और वीरता के साथ आक्रमण का मुंह तोड़ उद्धार दिया, पाकिस्तानी भूमि पर अधिकार भी किया। ताश्कन्द सन्धि में हमने हासिल कुछ नहीं किया बल्कि रक्तपात को घुं घलस में बांट दिया। भारत का विदेश नाति ऐसी हो है रहो है-- कोई आक्रमण को, रोकने को कोशिश करो, जो जीतते हो, वापस कर दो, हारते हो तो लेने का दम मत मरो।

यहां स्थिति १९७१ के युद्ध में भी हुई। यानी लगातार तीन युद्धों में हमने दिया तो बहुत कुछ और लिया कुछ नहीं। क्योंकि इस्से अंतर्राष्ट्रीय साह घटने का सतरा था। और युद्ध के बाद का परिस्थितियां तो और भी भयानक होता है। अब प्रशासक क-दूसरे का मुंह ताकते हुए इत्ताश हो गये। 'घारज और सहने' का सोल देने का प्रयत्न करने लगे। करों का भार जनता को रौढ़ तोड़ने लगा, बेकारों में अप्रत्याशित वृद्धि हुई, बेरोजगारी, प्रष्टाचार, लूट और काला बाजार को उधरोधर प्रश्रय मिलता गया। निर्धनता बढ़ती गई। मुद्रा स्फीति ने मनुष्य के मुल्य को कम कर दिया- वह <sup>कुछ</sup> ही कामत में आसानी से बिक सकता है।



इसके पूर्व द्वितीय महायुद्ध ने जब कि पूरे विश्व को उदास और विशृंखलित का दिया था, भारतीय परिवेश भा इससे अछूता न रह सका था । महायुद्ध में प्रयुक्त होने वाले अणु और विस्फोटक कस्त्रों के प्रयोग ने मनुष्य जीवन को सतरे में लाकर खड़ा कर दिया । आशंका और भय का वातावरण निर्मित हुआ । यहाँ तक कि मनुष्य अपने जीवन के प्रति संकित हो चला । युद्ध के बाद माँषण तबाही, बर्बादी और बिसराव का घेरा बड़ा । भारतीय जीवन में भा विश्व के अन्य देशों का भांति संक्रमण और बिसराव का प्रक्रिया दिखाई पड़ी । लेकिन इसके बाद कभी न समाप्त होने वाला शीतयुद्ध प्रारम्भ हो गया । प्रतिस्पर्धा और शक्तिसंतुलन के खेलने जीवन में भय और अनुराग को भावना को जन्म दिया । प्रगति परिक्मी विचारक आन्दोलन ने युद्ध के बाद की स्थितियों का मयावह चित्र उपस्थित किया है । उन्होंने यह उदाहार किया कि 20 वां शताब्दी का मानव (युद्ध के बाद का) अधिकाधिक यंत्र के नजदीक होता जायेगा । उद्वेगन बमों एवं अणु का शक्ति के रूप में इस्तेमाल किया जायेगा, जिससे मनुष्य को मानवीय समता उतारोतर चारित होता जायेगा । मनुष्य मनुष्य के प्रति खतरनाक होते जायेंगे । वह अपना बुद्धि कौशल अधिकांशतः विस्फोट और मानवीय सतरे के लिए करेगा । विश्व में उद्योगों का अधिकाधिक विकास होगा । मनुष्य का सम्पर्क बाहरी रूप में बढ़ेगा, किन्तु अकेलेपन और अजनबीपन का अनुभूति निर्मित होगी और इससे सेवा के प्रति रुझान तेजा से बढ़ेगा ।

### ७. वायित्व की बात

स्वातन्त्र्योत्तर राजनीतिक परिवेश में जहाँ जांचित मनुष्य अकबरे की भांति कुड़ों और नापदानों में बिदबिदा रहे हैं । वहाँ वायित्व की बात करना बेमानी सा लगता है । मनुष्य की व्यक्तिगत प्रतिभा समाप्त हो चुकी है । अब तो कल, वर्ग, समूह, संस्था, यंत्र-तंत्र ही अधिक

१ Huxley, Aldous / Brave New World / P. 14.

प्रधान है। उनके पाँचे बड़ी-बड़ी व्यक्ति मेधारं, प्रतिमारं, शक्तियां कार्य करती हैं। पर उनके व्यक्तित्व के विकास को संभावनायें कम से कम होती जा रही हैं। शासन तंत्र ने मनुष्य को शक्ति को कम करके अपना स्थान ऊपर कर लिया है। सन् १९६६ के मध्यावधि चुनाव में तथा उसके बाद 'समाजवाद' का नारा तेजी से उभरा। किन्तु उसके बाद आज यह नारा खींचला लगने लगा। जब १८ राजनीति शासित समाज के हलचल में नेतृवर्ग व्यक्तिगत नैतिकता और दायित्व को बात करते हैं तो वे यह भूल जाते हैं कि पहले अपने बेहरे को आँखों में देखें। वस्तुतः समो के बेहरे के नाँचे मैला चमड़ा बढ़ रहा है। दुध का घुला हुआ कोई तो नज़र नहीं आता। अस्तु, यदि शासक स्वयं अपने स्वार्थ का नंगा नाच कर रहे हैं तो जनता से धैर्य और दायित्व को बात करना कहाँ तक अर्थवत्ता प्राप्त करेगा?

#### ८. हटपटाता हुआ मनुष्य

स्वतन्त्रता पूर्व के हिन्दुस्तान में भा समरथां था, किन्तु तब यह सोचकर लोग यह लेते थे कि वे परतंत्र हैं। किन्तु स्वराज्य काल में भा आम आदमी उसी जगह पर है, जहाँ पहले था। बल्कि कहना यह चाहिए कि उस स्थिति से और भा नाँचे गिर गया है। आदमी को संतोष तब होता जब उसी तरह को अनुभूति समो करते। पर हो यह रहा है कि उसा के सामने चरित्रहीन और अनैतिक लोग शासक का मुलम्मा चढ़ाये शान से रह रहे हैं। उन्हें किया प्रकार का अभाव नहीं है। बल्कि बंगलों में बैठकर वक्तव्यों में, मंचों पर सवार होकर भाषण में कठिनाइयों का साहस और धैर्य के साथ झुकने की सीखलो सीख रहे हैं।

दूसरो और आम आदमी पीड़ित होता हुआ हटपटा रहा है। वह अपनी स्त्री के पैरों पर साड़ी को देसकर रोता है और गहरी सांस लेकर बुदबुदा रह जाता है। दुध के लिए हटपटाते बच्चे को तमाचा मार कर उसको नील बंद कर देता है। साधान्न जुटाने के लिए रात दिन परिश्रम करते हुए भी फटेहाल रहता है। जुते हुए सपरेलों के नाँचे बरसात के पानी को फेल

१ कल्पना । १८२--१९६७, पृ०४६

डॉ० प्रबुद्ध के 'आज के राजनीति शासित समाज में साहित्यकार का स्थान' से उद्धृत

लेता है। लेकिन यह कब तक ? रोज़ा रोटी जुटाने में ही उसकी वय गुजर जाती है। हजारों और करोड़ों ऐसे भी हैं, जो परिश्रम करना चाहकर भी बेकार बैठे हैं। बड़ी-बड़ी पंचवर्षीय योजनाएँ और बजट बनते हैं। लेकिन इन योजनाओं के बहाने लाल फीता-शाही और जफ़सरी का बन जाता है। प्रशासन यंत्र में बीच के न जाने कितने लोग लाम उठा ले जाते हैं और आम आदमी वहाँ का वहाँ रह जाता है।

शासक और राजनीतिक के पास हृदय नहीं होता। स्वातन्त्र्योत्तर पुरा परिवेश इस हृदयहीनता के लिए उन्नीचा है, क्योंकि अत्यधिक औद्योगीकरण में हृदय और मानवीय गुण क्षारित होता चला है। इस कारण वे साधारण की बात महानुप्ति नहीं दे पाता। फिर भी योजनाएँ चलती हैं, कागज के खाने भी भरे जाते हैं, लेकिन लाम आम आदमी को कहीं ही मिल पाता है।

#### ६. साहित्यकार भी राजनीति से सम्बद्ध है

पैसे का कीमत बढ़ने के साथ-साथ आज्ञाओं के बाद साहित्यकारों का एक बड़ा वर्ग राजनीतिक जमात के रूप में उभर कर आया। उनको सृजनशीलता चाहे मोथरी हो रही हो, किन्तु शासन के साथ और शासकों के साथ बिम्बे रहने के कारण उन्हें बड़ी-बड़ी पदवियों और पुरस्कारों से विभूषित किया जाता है। बहुत से ऐसे साहित्यकार आज हम सम के साथ साहित्यसेवा का दम भर रहे हैं, जो रचना के नाम पर कुड़ा दे रहे हैं। किन्तु जबकि बड़े-बड़े नेताओं के साथ है, बड़ा-बड़ा सरकारी कमेटियों के सदस्य हैं, या जिनकी पहुँच शिक्षा मंत्रालय और सूचना-विभागों में है। ये साहित्यकार केवल पदों की शोभा बढ़ा रहे हैं। साहित्य-सृजन या साहित्यिक स्तर पर विचारों का सोझ आन्दोलन करना नहीं, बल्कि लिखना-पढ़ना होड़कर केवल इन कमेटियों में शोभा सदस्य के हैसियत से हिन्दी साहित्य और संस्कृति का प्रतिनिधित्व करना है। सरकारी और अर्धसरकारी संस्थानों से सम्बद्ध साहित्यकारों

ने मुख्यमान साहित्य को बेशक धारित किया है। ऐसे भी साहित्यकार और साहित्यिक संस्थायें हैं, जो किन्हीं राजनीतिक पार्टियोंविशेष से सम्बद्ध होकर सरकार का तोड़ विरोधी या समर्थक हो जाने की लालसा में लगे हैं। दोनों ही स्थितियाँ व-श नहीं कहा जा सकती। जो पुरस्कार या अकादमी पुरस्कार या पद्मभूषण प्राप्त करने मात्र में उसके साहित्य की मुख्यमान नहीं कहा जा सकता।

### १०. युवा पीढ़ी

राजाओं के पहले जो मामूम और किशोर जायु के थे वे आज युवक हो गये हैं। पहले उनके सपने थे, लुशहाली और सुख के मादक और माटे सपने। किन्तु आज्ञाओं के बाद ये सपने धीरे-धीरे बिखर गये। हमारे आदर्श लोहले और नपुंसक हो गये। यह नयी पीढ़ी विरोधाभास के वातावरण में जो रहा है। उसे आज्ञाओं के पूर्व के आदर्शों और बाद के बिगड़ते आदर्शों के बीच गच्चा खाना पड़ रहा है। उनका शक्ति सतही और पर हल्की गुंज देकर रह जाती है, क्योंकि कहने के लिए उनके पास बहुत कुछ है पर सब असंगठित इसलिए उनका यथार्थ सही होते हुए भी बिखरा हुआ और लुंज-पुंज है।

जो लक्ष्मीकांत वर्मा ने इसी बात का और उल्लेख करते हुए कहा है कि 'उसके स्वप्न सत्य होते हुए भी संछिन्न हैं, उसके आदर्श सही होने के बावजूद पराजित हैं, उसका कल्पना भावनाय संवेदनार्थों से जोत प्रोत होते हुए भी अभिज्ञाप है, उसका स्वर आत्मोत्थान के संकल्प से जन्मने के बावजूद झूठे यथार्थ के परिवेश में केवल लोसलो लनक-सी ध्वनि देकर मौन हो जाती है।'

राज का युवा आक्रोश, युवा विद्रोह, दूसरी ओर, राजनीति के अजीब कुचक्र में गिरफ्तार है। वह जो कुछ चाहता है पूरा नहीं हो पाता और जो करना चाहता है, उसे करने नहीं दिया जाता। वह एक दिशा-हारा की भांति राजनीतिकों के हाथ कठपुतली बना नाच रहा है। बेकारी

और बेरोजगारी ने उसको सलामी को बढ़ावा दिया है। क्योंकि उसमें बिन्दन और इस व्यवहार का संगठन नहीं है, इसलिए उसकी आवाज सतहों रुन-फुन करके चुन रह जाती है।

### सामाजिक परिवेश

#### १. संक्रमण

स्वतन्त्रता प्राप्ति के कुछ बर्षों पूर्व से ही भारतीय समाज में संक्रमण और स्थानान्तरण का प्रक्रिया चल रही थी और स्वराज्य काल में इस प्रक्रिया को और मो बढ़ावा मिला। अज्ञेय और सहस्रार्थी साहित्यकारों ने १९४३ के तार सप्तक के माध्यम से भारतीय समाज में निर्मित और परिवर्तित हो रहे मूल्यों को संकेतित और अन्वेषित करने का प्रयास किया था। स्थानान्तरण की इस प्रक्रिया में हमारे आदर्श परिवार, धर्म, समाज और संस्थाएं बिसर रही थीं। लेकिन नवोन मूल्यों को खोज और स्थापना में अधिकांशतः उसड़ा उसड़ा सा, बिलरा-बिलरा सा धिक्कार दे रहा था। मेमिचन्द्र जैन के शब्दों में "हमारे समाज के आर्थिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक स्थानान्तरण का प्रक्रिया एक झुंझ से असमंजस में गिरफ्तार है-- वह या तो इधर से उधर टकराता रहता है या टकर कर नये मंवर पैदा करता है। १९४७ में राजनैतिक आजादी से जिस व्यापक सामाजिक स्थानान्तरण की सम्भावना की आशा होने लगी थी और उसके रास्ते सुलते नजर आये थे, वह बाद के बर्षों में राह से भटक गया, जिसने बड़ा गहरा असंतोष एक प्रकार का अपने आप से ही अलगाव और बेगानापन, आम आदमी और इस हास्यतौर पर सर्जनशील मन में पैदा किया। सामाजिक स्थानान्तरण के इस भटकाव और साहित्य की मौजूदा अस्थिरता में कोई कार्य-कारण सम्बन्ध हो या न हो, पर दोनों का समानान्तर स्थिति की सच्चाई से

अनकार नहीं किया जा सकता ।<sup>१</sup>

पर वास्तव में अ्पान्तरण का यह प्रक्रिया पूरे विश्व में चल रहा है । एक बौद्धिक संग्रान्ति जिसमें हमारे पिछले सारे आदर्श, मान्यताएं टूट टूट कर बिसर-बिसर कर अवमुल्यन और असमंजस की ओर जा रहा हैं । इस उथल पुथल में कुछ भी संगठित या स्थापित नहीं हो पा रहा है । बल्कि जो भी नवीन विचारणायें और मान्यतायें सामने आती हैं, वे भी एक ही नहीं लगती । एक विशाल रूप में जहां परिवर्तन हो रहा है, वहां कुछ भी स्थापित नहीं बल्कि ऊपर उपर गड़मगड़ाता लगता है ।

## २. बढ़ती हुई मोड़ और अकेलेपन की अनुभूति

इस बात को लगभग सभी स्वीकार करते हैं कि स्वतंत्रता के बाद भारत की जनसंख्या में तात्कालिक से वृद्धि हुई और आधुनिकता के बकाबों में एक बड़ी तादाद गांव छोड़कर नगरों की ओर पलायन कर रहा है । इससे गांव तो टूट रहे हैं किन्तु नगरों और महानगरों की भेड़ आशातीत रूप से बढ़ रही है । बढ़ती हुई मोड़ में आम आदमी आसानो से खो जाता है, व्यक्ति को व्यक्ति से पहचान तात्कालिक खोसल, आडम्बरयुक्त और लगभग नहीं के बराबर होती हैं । उसकी दुनियां क्रमशः छोटी होती जाती है । इससे वह टूट टूट कर आत्मपरोक्षता की भावना में अपने को विवश पाने लगता है । नगरों का कृत्रिम जीवन तथा विज्ञान और प्रविधि का विकास मनुष्य को यंत्राकृत करता है । अधिकाधिक यंत्रोकरण में मनुष्य की मानवीय क्षमता क्षारित होता है । आदमी अजनबी होता हुआ अकेलेपन के वेब में जीता है । फलस्वरूप निराशा और अवसाद का वातावरण निर्मित होता है । 'नगरों की ओर झिंकर आने वालों का मोहमां हुआ, नगरों की जावन मोरस, आत्मोयताहोन, व्यर्थ के आडम्बरों और

१ नैमिचन्द्र जैन : 'समकालीन साहित्य की स्थिति' : बहरा के लिए कुछ मुझे हिन्दुस्तानी स्केडमी, प्रयाग की एक परिचर्चा में पढ़े गए एक निबन्ध से उद्धृत ।



मुलोंटों से भरा हुआ था । यहाँ मुल्ले राजनीतिक अपने टुच्चे दांव-पेंच से कहां अधिक सम्मान का अधिकारी था ,बनिस्वत उस ईमानदार बौद्धिक के जो अपना पत्नी को पेबन्दों में मरो साड़ो और दवा के लिए तरसते बामार बच्चों का मासुम आंखों में आंककर रात बिता देता था । जुनाव ग्लेण्ट वाले,अडियल सुबहोर,उनको बाटुकारिता करने वाला व्यवस्था के तंग टुकड़े बौद्धिक,हजारेदार, सरमायेदार जिस समाज में पनपते हैं, वहां सब कुछ होता है, सिर्फ न्याय नहीं होता ।

### ३. नागरी बोध

नागरी और ग्राम्य जीवन में निश्चित रूप से अन्तर होता है । नगरों को सम्यक्ता कृत्रिमता के आवरण में ढंकी हुई और फ़ैशन-परस्त और मुलाटों वाला होता है । नागर व्यक्तित्व को अपना अलग विशेषता होती है । उसको बाल,व्यवहार,भाषा एवं चरित्र में उलफाव,बनावट एवं स्वार्थ का बू जाता है । वह जीवन को एक गति और दायण के रूप में देखता है । उसमें आस्था और विश्वास की रिक्ति तथा वर्तमान की अच्छी तरह जाने की प्रवृत्ति होती है । नगर की समस्याएं ग्राम्य से अलग विविध होती हैं । अकाल, मुल्मरी,बैरोजगारी,लुट, हत्या और जागजनी तो आम बात है । रास्ते चलते आदमों को मौत हो जाती है और नागरिक अपने काम में लगे रहते हैं । नागरी जीवन में आदमा जल्दी टूटकर बिखरने लगता है,क्योंकि उसके स्वप्न अधूरे रह जाते हैं । व्यक्ति विवश होकर किसी तरह जिन्दगी के बोझ को ढोये जाता है, लेकिन यहाँ ऐसे भी लोग होते हैं, जो अन्याय और टुच्चागिरी और तिकड़म के द्वारा सुशहाल रहते हैं । यहाँ वही चल सकता है जो एक नम्बर का टुच्चा हो ,दांव पेंच और बापलुसी का गुर जानता हो, लोगों के तलबे सल्लाना जानता हो । यहाँ प्राप्त करने के लिए आम आदमी मृगतृष्णा को मांति मागता है, लेकिन हासिल नहीं कर पाता । और हासिल करने के लिए

फूट-सब, न्याय-अन्याय सब कुछ करना होगा ।

#### ४. ग्राम्य बोध

नगरों को तुलना में गांव का जीवन प्रायः स्थिर, सुलभ और सरल होता है । यहां का आदमो वैईमान, दुधारी मस्तिष्क वाला, टुच्चा, बापलुस और स्वार्थी नहीं होता । मानवोय गुण यहां क्षारित नहीं है । किन्तु स्वतन्त्रता के बाद से भारतीय गांव भी बदलते हुए दिताई देने लगे । संचार के साधनों के प्रसार और नगरों से सम्पर्क के कारण गांवों में भी नागरी तत्त्व उजागर होने लगे । प्रेमचंद के समय के गांव में आज के गांव में बहुत अंतर हो गया है । अब आदमो पहले जैसा सरल और सपाट नहीं रहा । नगर के व्यक्ति गांव में रहकर अपना प्रभाव छोड़ जाते हैं और गांव के व्यक्ति शहर में रहकर बदल गये हैं । राष्ट्र में परिवर्तन को दिशाओं और घटनाओं का ज्ञान उसे हो गया है । वह अब पहले से बालाक और बल-बद्धम जानने लगा है । सन् १९५० के बाद से बहुत सारे रचनाकारों का अचानक गांवों से मोह बढ़ा । ढेर सारी रचनायें गांवों के कुलों, कक्षारों और वहां के सामाजिक, राजनैतिक परिवर्तन तथा मनुष्य के नये तेवर को उजागर करने के लिए प्रस्तुत हुईं । रेणु, नागार्जुन, श्रीलाल शुक्ल, सुरेन्द्रपाल, मार्कण्डेय, राजेन्द्र अवस्थी, उदयशंकर मट्ट, रामचरस मिश्र, देवेन्द्र सत्यार्थी और राजेन्द्र अवस्थी 'सुषित' आदि कथाकारों की रचनायें इसका साक्ष्य प्रस्तुत करती हैं ।

#### ५. पश्चिम का प्रभाव

स्वतन्त्रता के बाद भारत की सामाजिक स्थिति में पश्चिमी सभ्यता ने बहुत कुछ प्रभाव उत्पन्न किया । पश्चिम के वर्जनाहीन समाज के अनुरूप भारत की सामाजिक स्थिति में भी वर्जनायें और बन्धन टूट रहे हैं । परम्परा और इति में आबद्ध नारी का रूप आज बहुत जुका है, पश्चिमी संस्कृतिके प्रभाव के कारण 'वह नारी मुक्ति' के लिए निरन्तर संघर्ष कर रही है । समाज

के प्रत्येक क्षेत्र में-- चाहे राजनीतिक हो या धर्म, साहित्य को या कला-- समाज में समान रूप से हिम्मत लेता है और उनसे उपलब्धि का सम्भावनायें माँ देता है । पश्चिमी समाज के तत्त्वों को आयात करने के कारण आज पारिवारिक रिश्ते टूट रहे हैं, धर्म, समाज एवं नैतिकता के मानदण्ड तेजी से विघटित होकर नया रूप प्राप्त कर रहे हैं । सेक्स का आदर्श मान बदल कर एक आवश्यकता का तरह कल्पित किया जाने लगा है । एक तरह से इस संक्रमण के बीच, भारतीय संस्कृति और समाज को जड़ें छिल चुकी हैं । युग-युग से संस्कृतियों को बचाने वाला भारतीय संस्कृति पश्चिम को आत्मसात् न कर सकी । पश्चिमी संस्कृति को आधुनिकता की अवधारणा और फैशन का स्वर दे दिया गया है । इस प्रभाव के सन्दर्भ में बाटनाखस पोढ़ा, मुन्नी पोढ़ो क्यवा नंगो पोढ़ो की निर्मिति द्रष्टव्य है ।

#### ६. 'सेक्स' के प्रति रुझान

बदलाव की प्रक्रिया में 'सेक्स' का आदर्श पुराने आदर्शों से मेल नहीं खाता । यह बदलाव और बन रहे नये रूप, साहित्य के माध्यम से अधिक ताले स्वर में अभिव्यक्ति पा सके हैं । नई कहानों और नये उपन्यासों में एक से एक आयाम और स्थितियाँ दिखाकर 'सेक्स' के नये बनते रिश्ते को उजागर किया गया है । चूंकि हमारे पुराने आदर्श टूट रहे हैं और नये आदर्शों के निर्माण में उभरती नयी पोढ़ी 'सेक्स' के सुलेपन की ओर आकर्षित और मोहित होती जा रही है । यह एक मुस है, अतः इसके लिए हमें किसी प्रकार की बर्जना स्वीकार नहीं । औद्योगिक नगरों और अधिक मोड़ वाले शहरों में यह प्रवृत्ति अधिक तीव्रता प्राप्त कर रही है । फ्रायड के मनोदर्शन ने इस दिशा में एक नया सूत्र प्रदान किया । जैसे भोजन के बिना मनुष्य जी नहीं सकता, उसी तरह 'सेक्स' तृप्ति के बिना भी मनुष्यों में अनेक कुंठाएँ और ग्रन्थियाँ निर्मित हो सकती हैं । आदिम मानव में इस संदर्भ में कोई अवगुंठन नहीं था ।

### ७. अस्तित्व-बोध, सोसलायन और रिक्तता

द्वितीय महायुद्ध के बाद जिस प्रकार यूरोप के देशों में अजीब उदासी और बेगानापन का वातावरण सृजित हुआ। विशाल आकार में पूरा योरोप एक बेकारी और म्ल को स्थिति में गुजर रहा था, यहां तक कि मनुष्य अपने अस्तित्व के प्रति भी भयभीत और शंकाित होने लगा था। अनेतिक आचरण और चौरबाजारों निरन्तर बढ़ती गई थी। इससे समाज का एक वर्ग लगातार नीचे गिरता गया। उसने अनुभव किया कि आदमी केवल तालों फुल्ला ऊपरा ताल लटकाये जा रहा है। लेकिन सुविधाओं और भौतिक सुखों को प्राप्त करने को, रिक्ति और सोसलेपन को यह अनुभूति आज दूर नहीं हुई है। लगभग यही स्थिति भारतीय परिवेश में लगातार सुखे और युद्धों के कारण उत्पन्न हुई है। सार्त्र और कामु, काफ़्का और कालिन बिक्सन का सम्पूर्ण दर्शन इस अस्तित्व-होमता को कहानों को उपायित करता है। सम-सामयिक हिन्दी साहित्य में भी मनुष्य में बन रहे अस्तित्वहोमता और रिक्ति को अनुभूति कोरमानदारी और सफाई के साथ उजागर हुआ है। अधिकाधिक ब्रविधि और विज्ञान के विकास के कारण आज का जीवन इतना समुहीकृत और यांत्रिक हो गया है कि उसमें हम अपने अस्तित्व को खोया हुआ पाते हैं। यह अनुभव हो नहीं हो पाता है कि हमने भी कुछ किया है या हमारी अनुभूतियों एवं विचारों का भी कुछ उपलब्धि है। '..... आज के वैज्ञानिक तथा प्राविधिक विकास ने १६ वीं शताब्दी से आरम्भ होने वाले अनेक संस्थाओं, व्यवस्थाओं और सिद्धान्तों तथा मुख्यतः स्थितियों का अनुपात और सन्तुलन भंग कर दिया है। परिणाम है कि नये विकास की सारी सम्भावनाएं ऐसी समुहीकृत और यांत्रिक हो गई हैं कि इस स्थिति में व्यक्तिगत दायित्व-बोध असंगत जान पड़ता है।' 'आधुनिक मानव को आन्तरिक समस्याओं और उनसे उत्पन्न व्यक्तित्व संकट पर विचार करने वाले और इससे मानव-व्यक्तित्व को अलण्डता को सतरा मानने वाले

१ रघुवंश : 'आज के राजनीति शासित समाज में साहित्यकार का स्थान'।

'कल्पना', १८२। १६६७, पृ०४८।

मनोवैज्ञानिकों और मनःविकित्सकों का पहला स्थापना है कि बीसवीं सदी के मध्य देश के व्यक्ति को प्रमुख समस्या 'खोखलेपन' और 'रिक्तता' की है। रिक्तता का अर्थ केवल इतना नहीं है कि आज अनेक लोग यह नहीं समझ पाते कि वे चाहते क्या हैं; बल्कि यह भी अक्सर उन्हें अपनी अनुमति और स्वेच्छा को स्पष्ट पारणाम भी नहीं होता। आज का व्यक्ति प्रायः अपनी आंतरिक प्रेरणाओं से निर्देशित और चालित न होकर 'अन्यों' से, समुह से निर्देशित होता है। उसको अपनी कोई निजी इच्छा, निजी प्रेरणा, निजी मूल्य और आदर्श नहीं रह गई है। वह अपने प्रति समुह की इच्छाओं, आशाओं और आकांक्षाओं का प्रतिबिम्ब मात्र रह गया है।

### आर्थिक परिवेश

#### १. बढ़ता हुआ सार

सैकड़ों साल तक जिस भारत को विदेशियों ने शोषित करके जबरन किया था, उसके बाद का टंगा हुआ भारत आज भी उसी धुरी पर घूम रहा है। हमने आजादी का लड़ाई अपूर्वत्याग और तपस्या से लड़ी थी और उस समय जो सपना बनाया था, वह स्वतन्त्रता के बाद धीरे-धीरे टूट कर बिखर गया। भारत की जन सरकार ने पूँजीपतियों को बढ़ावा दिया, फलतः धीरे-धीरे भारत की समस्त पूँजी एवं ऐश्वर्य बन्द घना लोगों की झुट्टों में बंद होने लगा, वे निरन्तर अमीर होते गये। दूसरी ओर जो गरीब थे, फटेहाल थे, उनकी स्थिति दिन-पर-दिन गिरती गई। आज अमीर और गरीब के फासले में असामान्य वृद्धि निर्मित हो चुका है।

सरकार से सम्बद्ध तथा राजनीतिक मनुष्य प्रत्येक झल और झड़म के द्वारा अपने स्वार्थ की पूर्ति करने में संलग्न हैं। सबको अपने-अपने की चिन्ता है, किसी दूसरे की नहीं। सरकार की गलत नीतियों के कारण उससे हमारा विश्वास उठ चुका है। हमने सब देल और समझ लिया है।

१ ब्रजबिलास श्रीवास्तव : 'आधुनिक मानव के संदर्भ में अस्तित्व बोध का संकट' कल्पना, १८२, १९६७, पृ०७८

लेकिन आश्चर्य यह है कि लगातार यंत्रणा सहने के बावजूद हममें सहे जाने का आदत बन चुका है। तो फिर मुक्ति के लिए किसी कहे ? कौन मसीहा बने ? यह भारतीय आदमी की विसंगति और सचार्ह है। आर्थिक नव निर्माण के लिए बड़ी बड़ी योजनायें और विकास को स्कीमें फाइलों में बन्द होकर रह रहा है, जिस अनुपात से पिछले वर्षों में मुद्रा स्फीति का स्थिति आरंभ है, उसी बाजों केभाव ताजी से बढ़े हैं, बढ़ते जा रहे हैं। इससे आम आदमी को हालत पर दूर व्यापी प्रभाव पड़ रहा है। उसको कमर एकदम टूट जाता है। आज स्थिति यहां तक पहुंच चुकी है कि किसी भांति दो वक्त को रोटी लोग जुटा लें, वही सबसे बड़ी उपलब्धि है। उस हालत को और खेतर करते हुए डा० शिवप्रसाद सिंह ने लिखा था -- 'जोर्ण-शोर्ण' परम्परा से जिसको तथा अनेक समस्याओं पर मोक्षण मतभेद रहने वाली केजुमार भारतीय जनता दिनोदिन अभिशाप के गर्त में गिरती गई। पंचवर्षीय योजनायें असफल हुईं। गरीब निरन्तर गरीब और जमीर निरन्तर जमीर होते रहे। अलगाव बढ़ता गया। स्वदेशी सिक्का और इन्सान सस्ते होते गए।' और जब शिवदान सिंह चौहान ने आज से नौ साल पहले जब लिखा था -- 'इन परिस्थितिजन्य वैविध्यों के बावजूद से गुजर कर भारतीय जावन अपने चतुर्मुखा विकास का नई दिशा पाने का प्रयास कर रहा है।' तो आज की हालत को देखते हुए यह कथन सचार्ह से जोसों दूर तथा सोसला प्रतीत होता है।

## २. औद्योगीकरण

सन् १९५० के आस पास से ही देश में बड़े बड़े उद्योग स्थापित होने लगे थे और सत्ताईस वर्ष के स्वातन्त्र्यकाल में विश्व सम्प्रदा को तरह भारत की सम्प्रदा में भी यंत्र और उद्योगों को प्रमुक्ता दी चली है। बड़े-बड़े औद्योगिक नगर विकसित हो रहे हैं। गांव से भाग भाग कर लोग कारखानों में मजदूरी करने लगे हैं। लेकिन अधिकाधिक औद्योगीकरण और मशानो विकास में

१ कल्पना। २९०, पृ० १५।

२ आलोचना। ३४ स्वतन्त्रयोत्तर हिन्दी साहित्य विशेषांक, पृ० ३३



हमें दो बाँधे लोनो पड़ें -- पहलो बाँझ तो यह कि इन बड़े उद्योगों और मशानों को होइ में हमारे कुटीर उद्योग, हाथकी कारीगरी, जिसकी कोई मिशाल नहीं रहा करता थो, नष्ट होने लगी । इससे देश का गरीब आदमी प्रभावित हुए बिना न रह सका । उसकी आय का एक प्रमुख स्रोत बन्द हो गया । दूसरी बाँझ इससे पुँजों का बंटवारा असमान रूप से समाज में बिताई देने लगा ।

विज्ञान के विकास में एक से एक नई चीजें प्रतिदिन लोज में आ रही हैं, उसका स्पर्धा में हमारा पुराना कारीगरी बेकार साबित हो रहो है । आज तो केवल वह अजायबघर की चीज बनकर रह गई है ।

### ३. सरकारोकरण

१९६७ के मध्यावधि चुनाव के बाद से नई सरकार को नीतियाँ बहुत कुछ बदलों । इस बदलाव के मूल में आर्थिक असमानता को दूर करने का लक्ष्य रखा गया । वस्तुतः यह लक्ष्य विदेशों को मकल है, इन नीतियों के पीछे बड़े राष्ट्रों का भी हाथ हो सकता है, क्योंकि इससे विदेशों में हमारी सात बढ़ सकती है । सरकार ने जनता की पुँजों की अधिकाधिक सरकारोकरण करने का प्रयत्न किया । उद्योग एवं उत्पादन को अपने हाथ में लेकर आनंदित करने का लक्ष्य रखा गया । राजाओं-महाराजाओं का पैसन बन्द कर दी गई । बैंकों का राष्ट्रीयकरण किया गया । चीनी, कोयला यहां तक कि साधानों को भी सरकारोक्त करने का प्रयास किया गया । लेकिन इससे सरकार यह मूल गई कि जब तक चोरबाजारी एवं प्रष्टाचार को बढावा मिलेगा । प्रष्टाचार ने मुद्रा स्फीति को बढावा दिया । चीजें मँहली और बाजार से नायब होने लगीं, इससे राहत मिलने के बजाय उत्पन्न हो होती गई । विदेशी मुलौटा भारतीय परिवेश में पहनाना शायद मुश्किल कार्य है ।

इसप्रकार भारत की आर्थिक नीतियों ने आम जनता की रीढ़ को तोड़ कर चरबरा दिया है । ऋण के भार से लदा हुआ आदमी बिंया जा रहा है । दूसरे शब्दों में कहाजा सकता है कि आज रुपया सस्ता

हो गया है और आदमी लो हाथों बिक रहे हैं। बेकारों और आर्थिक तंगी के कारण कितने लोग अपनी हज़ूत को मज़बूर हो रहे हैं। वेश्याओं के कोठे आबाद हो रहे हैं। ग़रीब लड़कियाँ बिक रही हैं। परिवार का शान बाज़ार होती जा रहा है। ये समस्याएँ निकट भविष्य में हल होना मुश्किल दिखाने पड़ रहा है।

#### (घ) सांस्कृतिक एवं साहित्यिक परिवेश

स्वतन्त्रता प्राप्ति के पश्चात् संस्कृति और साहित्य को दुनिया में संक्रमण की स्थिति देखी गई और स्थिति यहाँ तक है कि हमारे परम्परागत सारे मानदण्ड और मूल्यों के आचार हो जैसे उलड़ गये हैं। भारतीय जीवन में परिवार, धर्म, प्रेम और सामाजिक आचरण को पर्यावरण अनिश्चित हो गई। यह इसलिए भी हुआ कि जहाँ मनुष्य मनुष्य से टकरा रहा है, वहाँ अनेक राष्ट्र एवं जातियाँ परस्पर टकरा रही हैं। इस संघर्ष और टकराहट के बीच मानवीय अनुभूतियाँ कम हुई हैं और अनुभूति के स्तर का मतलब है अनर्थक, मूल्यहीन, अर्थहीन जीवन की स्थिति।

जातियों और संस्कृतियों की परस्पर टकराहट और संघर्ष में नये नये विचारों का आदान-प्रदान और मूल्यों का होता है। परम्परा के प्रति मोह-भंग की प्रक्रिया प्रारम्भ होती है और नवीन केंद्र का भाव उदित होता है। आधुनिकता और अत्याधुनिकता का मूल्य इस संक्रमण और टकराहट का परिणाम है। साहित्य के माध्यम से सांस्कृतिक उपलब्धियों एवं परिवर्तन का मूल्यों का किया जाता है और साहित्य भी तो संस्कृति का एक अंग है।

परिवार, धर्म एवं नैतिकता के परम्परागत मानदण्डों में बदलाव की प्रक्रिया कई आयामों में परिलक्षित हुई। इस सम्बन्ध में मनुष्य की दृष्टियाँ कई मार्गों की ओर अग्रसर हुई। यहाँ यह ध्यान रखना उचित होगा कि आलोच्यकाल के मनुष्य का सांस्कृतिक जीवन प्रविधि प्रदान हो गया है।

इसका परिणाम अच्छा नहीं हुआ, क्योंकि 'मशीन के संस्पर्श से मनुष्य भां यंत्र हो जाने के सतरे में हो गया है।' आधुनिक भारत के सर्वश्रेष्ठ मानव गांधी ने अपने समूचे जीवन में और साहित्यकार जयशंकर 'प्रसाद' ने अपनी उत्कृष्ट रचना 'कामायनी' में मानवीय सम्यता के इस वर्तमान सतरे को बड़ा दामता के साथ ध्यान आकृष्ट किया है।

आज धर्म के प्रति हमारा परम्परागत अदिबद्ध विचार-दृष्टियां बदल चुकी हैं। उसके स्थान पर नवीन मान्यताओं एवं विचारों ने जन्म लिया है। धर्म के ठेकेदारों का लुट-ससोट और आडम्बर का मुसौटा उतर चुका है। अब तो मशीन की संस्कृति के विकास के कारण नैतिकता और धर्म के आदर्शों का कोई मूल्य नहीं रह गया है। न्याय-अन्याय और किसी भी काम पर लोग अपने स्वार्थ का प्रतिष्ठान में लगे हुए हैं। नैतिकता-अनैतिकता से आज मनुष्य भयभीत नहीं होता। स्वर्गवादी दृष्टि को क्योंकि मनुष्य ने मुलादित किया है। इसी भूमि पर मनुष्य के मरना और जीना सोना और समकाल है। इसलिए पाप-पुण्य नाम को बाज्र दिखाई नहीं देता। मनुष्य कितना नैतिक है और कितना अनैतिक यह उसका अपनी दामता और दृष्टि पर निर्भर करता है। कोई बात यदि दूसरों की दृष्टि में अनैतिक है, तो वह हमारा दृष्टि में नैतिक भी हो सकता है। नैतिकता-अनैतिकता का सवाल व्यक्ति का अपनी दृष्टि और परिस्थितियों पर आधारित है।

मृत्युगत संक्रमण के परिप्रेक्ष्य में व्यक्तिवाद की दृष्टि का सासा विकास हुआ है। लगातार युद्धों के बाद उत्पन्न संकट की स्थिति में मनुष्यों में घोर निराशा, कुंठा और निरुपाय की भावना को जन्म दिया है। इससे उसमें अनुभूति शक्ति स्थिति हुई है और उसने अपने आपको आत्मपरीक्षा में संलग्न कर लिया है। उसे समूह और वर्ग से प्रेम न होकर नितान्त अपने से मोह होता गया है। व्यक्तिवाद की अंतर्दृष्टि के कारण बौद्धिक जागरूकता की दामता बढ़ी है।

१ रामस्वरूप बसुर्वेदी : 'हिन्दी साहित्य की अनुनातन प्रवृत्तियाँ', पृ०४

२ वही, पृ०४

साहित्य के क्षेत्र में मा स्वतन्त्रता के पश्चात् तेजा से बदलाव देना जा सकता है । सन् पचास के बाद के साहित्य को देखने से स्पष्ट हो जायगा कि यह साहित्य वैयक्तिक आत्म पराकाष्ठा का भावना से ओतप्रोत था । आत्मपरोक्षा का यह भाव मोहमग्न का सूक्त होता है । आत्मपरोक्षा की प्रक्रिया सच्चे अर्थों में तभी शुरू होता है, जब व्यक्ति का अपने से भिन्न किसी महत् तत्त्व, मूल्य या धारणा से विश्वास लुप्त हो जाता है ।

स्वतन्त्रता के पश्चात् के साहित्य को देखने से स्पष्ट हो जायगा कि निश्चित रूप से उस समय दो धाराएं चल रही थीं । एक धारा नगरों एवं महानगरों के जीवन को समेटने में व्यस्त थी । दूसरी धारा अछूते वर्गों के प्रति मोहित थी और बड़े विश्वास के साथ सहज और अकृत्रिम जीवन को स्थापित करने के लिए लालायित थी । चाहे नागरी और महानगरी जीवन के चित्रण में हो या आंचलिक जिन्दगी के सम्प्रेषण में, दोनों शिविरों में नये लेखकों ने परम्परा और पिटी-पिटायी पद्धतियों एवं माध्यमों को तोड़ा है । पुराने जर्जर मूल्यों की अपेक्षा नये मूल्यों की पहचान की गई है । पुराने जर्जर मूल्यों की अपेक्षा नये मूल्यों की पहचान की गई है । स्वतन्त्रता के पश्चात् नागरी और आंचलिक जीवन में जो बदलाव आया, उसको नाप-जोत और मूल्यांकन नये साहित्यने विभिन्न आयामों में प्रस्तुत किया । जीवनगत परिवर्तन के विभिन्नब मुद्दों का संकेत हम पिछले पृष्ठों में कर जाये हैं । सन् ५० के बाद कई सारे नये लेखक उभर कर साहित्य क्षेत्र में जाये और कई मुहावरों के साथ सृजन-प्रक्रिया में संलग्न हुए । युवा लेखकों को अपने को स्थापित करने में काफी संघर्ष करना पड़ा है, क्योंकि पुराने लेखक जम कर बैठे थे और युवा पीढ़ी को सामने आने देना नहीं चाहते थे । वे कमर बांध कर जलादे में उतर जाते थे और किसी के सुनने का उनके यहां अवकाश नहीं होता था । किन्तु

१ कल्पना, नवलेखन विशेषांक : अगस्त-सितम्बर १९६६--वर्ष २०, अंक ८-९  
सम्पादकीय टिप्पणी से उद्धृत डा० शिवप्रसाद सिंह (सम्पादक)। पत्रिका  
संख्या २१०, पृ० ३ ।

नये लेखकों के प्रवाह ने एक जुट होकर पुराने अज्ञादियों को नकेल घुमाने में जबरदस्त लोहा लिया। है ॥ उन्हें लेखक होने के साथ साथ आलोचक की भाँति भूमिका निभानी पड़ी। अधिकतर नये रचनाकारों ने शिविर बनाकर संघर्ष का रास्ता अपनाया। अपनी बात को वे एक समूह में वाकूत करा लेते थे और एक समूह के मान लेते थे पर वह बात लगभग स्वीकार कर ला जाती थी। इस प्रकार इस काल में लेखकों में आपाधापी और आपदमों का प्रक्रिया प्रारम्भ हुई। यह बात भी सही है कि बिना शिविर का पल्ला पकड़े स्थापित नहीं हो पाता था और वह मजबूर होकर अनर्थक ही सही, लड़ाई वाला क्रिया में संलग्न हो जाता था।

मजे का बात यह है कि नये लेखकों का शिविर जो स्थापित हो जाता है, वह भाँजकर वहाँ बैठ जाता है और आगे जाने वाले दूसरे लेखकों का रास्ता रोककर सड़ा हो जाता है। स्थापित हो जाने के बाद वह समझने लगता है कि साहित्य का विलक्षण सृष्टिकर्ता वहाँ है। जो वह कहेगा, वह पत्थर को लकोर है और सब तो हवा है। पर सत्य यह है कि हर लेखकके यहाँ कुछ न सार्थक रहता हो है। उसी को बुढ़ना आलोचक का कर्तव्य है। इसलिये किसी भी लेखक को ठुकराना उसके साथ बेमानी करना होगा। कृति फरवरी-मार्च, ५८ का टिप्पणी 'जितने पड़े उतने फंडे' में यह स्वीकार किया गया है कि साहित्य की सृष्टि में उन्मुक्त बड़े आत्मीयता का अभाव है। इसका कारण यही था कि अपने-अपने शिविर के लेखक अपनी-अपनी बात को मनवाने के लिए जातुर रहते थे, चाहे वह महत्वपूर्ण हो या बेकार।

आलोच्यकालीन मनुष्यों का तरह लेखकों का भी चारित्रिक पतन हो रहा था। नैतिकता और आदर्श के स्थान पर वे धन की कीमत पर बिक रहे थे, जिसके कारण टुच्चे और नकली साहित्य की भी सृष्टि हुई। चारों तरफ घोर निराशा और पराजय के बाद मजबूर होकर रचनाकारों का रुम्मान आत्मपरीक्षण की ओर जा रहा था। उनके लेखन में बेगानापन, लालीपन, लोसलापन, रूमनियत और मय का भाव उद्भूत हुआ। डॉ० विश्वप्रसाद



सिंह ने स्वाकार किया है कि --<sup>१</sup> धुराहानता, स्वार्थपरता, दलबन्दी, फिरका-परस्ता, आलोचना का शिबिरवाद, आत्मीयता का अभाव और सबसे ऊपर समकालीन स्थितियों के प्रति उदासीनता-- यह सचावान के बाद वाले पंचवर्षीय नवलेखन के वातावरण का निर्माण करते हैं, जहाँ पहुँचकर सब फूँटा में और सारा फूँटा सब का रूप धारण कर लेता है।<sup>१</sup> तो उनका संकेत नये लेखकों के निराशापन और पराजय को स्पष्ट करना था। बहुत से नये लेखक तो स्थापित होने की आसुरता में ही निराश हो जाया करते थे, क्योंकि किसी ओर उनको शरण नहीं मिल पाती थी। श्रीकान्त वर्मा ने 'अंधा-युग' को इतना ही आड़े हाथों लिया था, क्योंकि उस समय समीक्षा के क्षेत्र में दलबन्दी का ही बोलबाला था।

स्वातन्त्र्योत्तर साहित्य युवा पीढ़ी का विक्षोभ कई आन्दोलनों के रूप में दिखाने देता है। 'मुक्ति-विद्रोह' पीढ़ी, ग्रन्थवाद, अनर्थक अभिव्यक्ति के विभिन्न प्रकार तथा अकहानों और अकविता इन सभी आन्दोलनों के बीच हमारे युग को युवा पीढ़ी का विक्षोभ, आक्रोश और विद्रोह भावमूलक प्रेरक शक्ति के रूप में देखा जा सकता है। पर ऐसा लगता है कि यह विक्षोभ, आक्रोश और विद्रोह का भाव, तथा उसकी दिशा ठीक-ठीक परिभाषित नहीं की जा सकी है, समीक्षा के क्षेत्र में नहीं स्वयं रचना के क्षेत्र में ही।<sup>२</sup>

नवलेखन में पाठकाय संकट भी देखा गया है। एक तो नवलेखन के नाम पर बहुत-सी रचनाएं इतना उलफने और दुबहने हैं कि उन्हें सामान्य पाठक आसानी से नहीं समझ पाता। दूसरे, हिन्दों के पाठक परिषद के पाठकों का तुलना में अमा उतने जागरूक नहीं हो पाते हैं। वस्तुतः 'हिन्दों का पाठक' सही रूप में पाठक नहीं है। साहित्य के प्रति रुझान वैसे ही कम लोगों में पाया जाता है, फिर साहित्य तरीक़े को ज़ामता का अभाव भी उन्हें साहित्यिक हलकों से दूर करता जाता है। 'कुछ' पढ़ने के नाम पर वह

१ कल्पना : १८२-- नवलेखन विशेषांक, सम्पादकीय टिप्पणी से।

२ डा० रामस्वरूप बसुवैदी : 'हिन्दी साहित्य की अनुनातन प्रवृत्तियाँ', पृ० २१



उन्हां पुस्तकों को पुस्तकालयों से निकलवाता है, जो किसी के द्वारा सुफायी हुई होता है, फलतः स्व-विवेक जो पाठकायता की जरूरत है, आज के पाठक में नहीं पाई जाता।<sup>१</sup> स्वयं पाठकों ने नवलेखन को सहा मायने में समझने की कोशिश नहीं की है। क्योंकि उसका युग-बोध, भावबोध और शिल्पबोध इतना पुराना है कि वह नवलेखन के साथ बल नहीं पाता है। उसके फिसड़ती होने कारण यह भी है कि वह परम्पराओं और रीतियों से इतना जकड़ा हुआ है कि वह हर नये प्रयोग को पुराने नजरिये से देखने का आदो हो रहा है। इसी वजह से वह नवलेखन को समझ नहीं पाता और उसे मखौल के रूप में ले लेता है। इस अगम्भारता के लिए पाठक ही पूरे तौर पर जिम्मेदार है।<sup>२</sup>

इस समय चाटुकार और सरकारी साहित्यकारों का एक मोड़ दिखाई देता है। इन टुच्चे साहित्यकारों स्वातन्त्र्योत्तर साहित्य सर्जन की कुछ मुत्यवान देने के बजाय, एक गन्दे वातावरण की सृष्टि को है। इससे सुजन आसानो से दारित होता जाता है। आज भी सर्वमान्य साहित्यकार वह है, जिसको पटुंव प्रदेश के या केन्द्र के सूचना विभागों, शिक्षा संबलाम्ययों मंत्रालयों में है। प्रतिष्ठित और सम्माननीय वह है जो विभिन्न सरकारी कमेटियों में सदस्य, अध्यक्ष या मंत्री है। सरकार की हजारों कमेटियां हैं, जिनसे चिपके रहकर ऐसे व्यक्तित्व विकसित हुए हैं जिनका काम साहित्यिक सृजन या साहित्यिक स्तर पर विचारों का तांत्र आन्दोलन नहीं है, बल्कि लिखना-पढ़ना छोड़कर केवल उन कमेटियों में शोभा सदस्य की हैसियत से हिन्दी साहित्य और संस्कृति का प्रतिनिधित्व करता है।<sup>३</sup>

आलोच्यकाल में नवलेखन को अपनी कुछ विशेषताएं हैं, जिसके आधार पर हम उसे पुराने लेखन से अलग सड़ा कर सकते हैं। आलोच्यकाल में इन विशेषताओं का संकेत निम्न प्रकार किया है--

१ कल्पना, नवलेखन विशेषांक--१, पृ०६३

२ कल्पना, कास्त, १९६८, पृ०६२-६३।

३ कल्पना, जनवरी-फरवरी, १९६७। १८२, पृ०१४

- (१) वैयक्तिक स्वातन्त्र्य और कलात्मक सृजनशक्ति के साथ मानव-मृत्यों की प्रतिष्ठा ।
- (२) राजाश्रय से मुक्त लेखक का व्यक्तित्व ।
- (३) महामानवों की सोचनी और बिकाऊ प्रवृत्ति के विरुद्ध लघुमानव की विवेकपूर्ण दृढ़ता ।
- (४) कम्युनिस्ट विचारधारा से प्रभावित कृत्रिम-साहित्य सृजनशक्ति के विरुद्ध सौन्दर्यपरक (एस्थेटिक) कलासृजन की सार्थकता ।
- (५) इतिहास के दुराग्रह और परम्परा की जड़ियों से मुक्त आधुनिकता की मांग जिसमें जड़े अद्वितीय शक्तों का अनुभूति और विवेक का समर्थन करों मातृकता और अल्हामो नपुंसकता की निंदा ।

इस प्रकार स्वातन्त्र्योत्तर सांस्कृतिक और साहित्यिक परिवेश का हिन्दी उपन्यासों पर अप्रत्यक्ष प्रभाव देखा जा सकता है, क्योंकि इसी साहित्यिक वातावरण में ही तो सर्वक कलाकार जोता है और अपने रचनाकार्य में जो जाने-अनजाने इससे प्रभावित हो जाता है ।

- ० -

## तृतीय अध्याय

-0-

### शिल्प-विधान का वर्गीकरण

म्ह

### स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी उपन्यासों का शिल्पगत मूल्यांकन

#### शिल्प विधान का वर्गीकरण

उपन्यास-गृह में एक नहीं, बल्कि लाखों तिरुहकियां अथवा फर्रोते होते हैं<sup>१</sup>। इन फर्रोतों के निर्माण में प्रत्येक कथाकार अपना पृथक्-पृथक् और निजो युक्तियों को सम्प्रयुक्त करता है। अर्थात् उपन्यास की सृजन-प्रक्रिया इतनी निजो है कि हर लेखक के लिए बिल्कुल अलग और किन्हीं अर्थों में रहस्य भा रह सकती है<sup>२</sup>। औपन्यासिक दुनियां में जितने उपन्यासकार सर्जक हैं, उतनी ही सृजन की युक्तियां या शिल्पविधान हैं, और ये परस्पर पृथक् अपने-आप में विशिष्ट हैं। इस प्रकार उपन्यास की अनेकों शिल्प विधियां सम्भव हैं या जितने उपन्यासकार हैं, उतनी शिल्प-विधियां सम्भव हो सकती हैं। यदि विभिन्न शिल्प विधियों के प्रकार

१ Shaprio, Charles / Twelve Original essays on great English Novels / P. 7

२ रणवीर रांगा : 'साहित्य साधना और संघर्ष', पृ० (६०)

गिनाये जायें या उनका वर्गीकरण किया जाय तो बड़ी कठिनाई उत्पन्न हो जाता है, क्योंकि किसी भी उपन्यास को एक प्रकार के अंतर्गत समाहित नहीं किया जा सकता, वह कई प्रकार की युक्तियों से बना हो सकता है। यह अवश्य है कि उसमें एक प्रकार की युक्ति या प्रवृत्ति को प्रधानता हो सकती है, लेकिन अन्य युक्तियाँ भी उसमें किसी न किसी रूप में प्रयुक्त रहती हैं। अस्तु, किसी भी कृति को शुद्ध रूप से किसी एक विशिष्ट प्रकार की युक्ति का उपन्यास नहीं कहा जा सकता, उसका वर्गीकरण प्रवृत्ति या युक्ति का प्रधानता के आधार पर ही किया जाना युक्तियुक्त प्रतीत होता है। वस्तुतः औपन्यासिक क्षेत्र में वर्गीकरण पूर्ण यथार्थ तथा वैज्ञानिक नहीं हो सकते, फिर भी विश्लेषण ध्येय की सिद्धि के लिए वर्गीकरण के जोरिम को स्वीकारना पड़ता है। स्वातन्त्र्ययोद्धा हिन्दो उपन्यास सम्बन्धी शोध-प्रबन्धों में अभी तक इस प्रकार के कई वर्गीकरण प्रस्तुत किए गए हैं, किन्तु उनकी पूर्णता तथा मान्यता विवादास्पद है। डा० सत्यपाल शुभ ने उपन्यास के तत्त्वों की प्रधानता के आधार पर वर्गीकरण इस प्रकार किया है --

- (क) कथानक प्रधान, (ख) अंतरंग चरित्र प्रधान, (ग) बहिरंग चरित्र प्रधान,  
(घ) देश प्रधान, (ङ) देश-काल प्रधान, (च) उद्देश्य प्रधान  
(छ) शिल्प प्रधान।

डा० शुभ के शोध-प्रबन्ध प्रकाशित हो जाने के पश्चात् कई ऐसे नवीन उपन्यास प्रकाशित हुए हैं, जो अपने नव्य शिल्प के कारण उनके वर्गीकरण में अट नहीं पाते। उद्देश्य प्रधान का प्रकार तो प्रामाण्य कहा जा सकता है, क्योंकि प्रत्येक कृति की रचना-प्रक्रिया में सर्जक का कोई-न-कोई उद्देश्य होता ही है और उसे प्रधान रूप से अपनी दृष्टि में रखता है और इस प्रकार सभी उपन्यास उद्देश्य प्रधान हो जायेंगे। डा० प्रेम मटनागर ने एक निम्न प्रकार से वर्गीकरण इस प्रकार प्रस्तुत किया है --

- (क) वर्णनात्मक शिल्प-विधि, (ख) विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि,  
(ग) प्रतीकात्मक शिल्प-विधि, (घ) नाटकीय शिल्प-विधि,  
(ङ) समन्वित शिल्प-विधि।

लेकिन इस वर्गीकरण को भी पूर्ण नहीं कहा जा सकता, क्योंकि इसमें कई एक रचनाओं को जानबूझकर अवैज्ञानिक ढंग से ठंसेने का प्रयत्न हुआ है। उदाहरण के लिए 'बुंद और समुद्र' (अमृतलाल नागर) को लेखक ने प्रतीकात्मक शिल्प विधि के अन्तर्गत रखकर विश्लेषण किया है, जब कि शिल्प का दृष्टि से इसका विवेचन वर्णनात्मक शिल्प विधान के अन्तर्गत होना चाहिये था। केवल शार्ङ्गिक को प्रतीकात्मकता के आधार पर इसे कैसे प्रतीकात्मक उपन्यास कहा जा सकता है? इस प्रकार कई अपूर्णता इस वर्गीकरण में देखी जा सकती है। डा० त्रिभुवन सिंह ने अवश्य अपने शोध-प्रबन्ध में उपन्यास को शिल्प-विधियों को विस्तारपूर्वक चर्चा की है। किन्तु अधिक विस्तृत प्रकारों को चर्चा के कारण उनका वर्गीकरण भी उलझ गया है। प्रस्तुत प्रबन्ध में स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी-उपन्यासों के शिल्प-विधान का वर्गीकरण निम्न प्रकार से प्रस्तुत किया गया है --

- (क) वर्णनात्मक शिल्प विधान, (ख) मनोविश्लेषणात्मक शिल्प विधान,  
(ग) आंचलिक शिल्प विधान, (घ) ऐतिहासिक शिल्प विधान,  
(ङ) व्यंग्यात्मक शिल्प विधान, (च) प्रयोगात्मक शिल्प विधान।

उपन्यास की शिल्प-विधि या शिल्प विधान का सम्बन्ध उसके आंतरिक सृजन से है। अतः प्रबन्ध-लेखक के वर्गीकरण का आधार रचना में प्रयुक्त प्रवृत्तियों अथवा युक्तियों को प्रधानता है, अर्थात् किसी कृति के निर्माण में अथवा उसके केन्द्र में किस युक्ति या प्रवृत्ति को सशक्त रूप से प्रस्तुत किया है। उसी आधार पर मेरे रिसालों लीची गई हैं। रचना में सज्ज ने जिन अन्य युक्तियों से काम लिया है, उसका भी लेखक ने यथावसर उल्लेख करने का प्रयास किया है। उदाहरणार्थ, वर्णनात्मक शिल्प-विधान का उपन्यास 'बुंद और समुद्र' अथवा 'अधरे बन्द कमरे' को सृजन-प्रक्रिया में वर्णन की प्रवृत्ति या युक्ति अधिक सशक्त (Dominating) है, किन्तु उसमें अन्य तरह की युक्तियों का भी उपयोग हुआ है। उन स्थितियों की ओर भी लेखक ने पर्याप्त संकेत दिया है। यहां यह निर्देश कर देना आवश्यक है कि यह वर्गीकरण या भेदों की सीमा-रेखाएं एकान्त स्थिर अथवा सर्वथा सुद्ध नहीं हैं। काल के अनुरूप नये उपन्यासों में अङ्ग के आगमन पर इसमें पर्याप्त परिवर्तन हो सकता है। यहां केवल हम इतना कह सकते हैं कि

प्रस्तुत वर्गीकरण अब तक उपन्यासों के शिल्प-विधान को प्रस्तुत करने में अधिक सार्थक और संगत है ।

#### (क) वर्णनात्मक शिल्प-विधान

वर्णनात्मक शिल्प-विधान के उपन्यासों में जीवन को विशद रूप से विभिन्न आयामों में विवरणपूर्ण या वर्णनात्मक ढंग पर बढ़ा-बढ़ाकर प्रस्तुत किया जाता है । इस विधि को अपनाने वाले लेखकों के पास पूर्ण स्वतन्त्रता तथा हुट रहती है । वह जीवन के किसी भी क्षेत्र से कथानक का बृहद् निर्माण कर सकता है । वह जीवन को एक या एक से अधिक समस्याओं को एक साथ प्रस्तुत कर उसको व्याख्या और आलोचना कर सकता है । विस्तृत कथानक चयन के कारण पात्र भी अधिक संख्या में उपयोग किये जाते हैं । उसे कितने भी पात्र जुनने की हुट रहती है, ये पात्र समाज के विभिन्न क्षेत्रों और स्थितियों से जुने जाते हैं । वर्गीय पात्रों का भी कथन यहां किया जा सकता है । वह लम्बे-लम्बे भाषण, आदर्शों की प्रस्तुति और समस्याओं के निदान के लिए कोई भी उपाय दे सकता है । इसलिए यहां लेखक का जीवन-दर्शन और आस्थाओं-आदर्शों का सहज ही निष्पण हो जाता है । भाषा स्पष्ट और इतिवृत्तात्मक होती है । समस्याओं की अभिव्यक्ति के साथ-साथ समकालीन वातावरण और परिवेश का चित्रण कभी सघन और कभी संकेतात्मक ढंग पर प्रस्तुत किया जाता है । वातावरण को उकेरने के लिए वह किसी भी वस्तु का कितना भी लम्बा विवरण दे सकता है । वर्णनात्मक उपन्यासों के तत्वों से हम आवश्यक रूप से तीन कार्यों को उपेक्षा करते हैं -- आनन्द प्रदान करना, अपराधी भावनाओं एवं चिन्ताओं को नकारना या मुक्ति प्रदान करना और मन्तव्य की प्राप्ति एवं सामग्री की सारगर्भिता को स्पष्ट करना ।



वर्णनात्मक उपन्यासों का कथानक घटना बहुल और इतिवृत्त प्रधान होता है। बहुत सी घटनाओं को एक साथ प्रस्तुत करने के कारण कथाकार कथानक में संगठन क्रम और अन्विति रखने में असफल रहता है। मुख्य कथानक के अतिरिक्त कई संलग्न छोटे-छोटे कथाएं भा बलती हैं, जिन्हें मुख्य कथानक से संपृक्त करने में प्रायः विस्तर जाता है। लेखक का उद्देश्य भाववस्तु को सुक्ष्मता अथवा गहराई के साथ प्रस्तुत करना नहीं होता, बल्कि उसे अधिक से अधिक व्यापक परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत करता है। अधिक विस्तृत कथा-वर्णन के कारण समाज की विभिन्न समस्याओं का उपायन अवश्य होता है। यहां भा वह सुक्ष्मता और गहनता के बजाय व्यापकता पर दृष्टि रखता है। इस व्यापक चित्रण में वह समस्याओं को विभिन्न आयामों और आइनों में देखता है। साथ ही उसके समाधान को प्रस्तुत करने के लिए तत्पर रहता है। इसलिए स्वभावतः उसमें आदर्शों-वास्थाओं का मुझोटा लग जाता है। लम्बे-लम्बे भाषण देकर उद्देश्य उजागर करने में कृति को अपनी स्वाभाविकता एवं सचाई सोकर कृत्रिम और बोझिल बना देता है।

वर्णनात्मक शिल्प-विधान में विस्तृत कथानक की भांति पात्र भा बहुल होते हैं। उनका चयन समाज के विभिन्न क्षेत्रों से किया जाता है। इस विधि में लेखक पात्र का केवल वर्णन या चित्रण भर कर देता है, उनके विश्लेषण करने का जोत्तिम नहीं उठाता। उनको आकृति, प्रकृति, वेश-भुषा के बाह्य वर्णन के साथ केवल हल्के-फुल्के अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण करता है। सुक्ष्म आन्तरिक विश्लेषण तो विश्लेषणात्मक शिल्प-विधान में ही सम्भव है। जटिल पात्र यहां बहुत कम मिलेंगे, वे स्पष्ट और सपाट रूप में चित्रित किए जाते हैं। इसलिए अधिकतर वे किसान-न-किसी वर्ग-विशेष का प्रतिनिधित्व करते प्रतीत होते हैं। इस शिल्प-विधान में चरित्र-चित्रण का सबसे बड़ा कमजोरी यह होता है कि कुछेक सशक्त पात्रों के चरित्र-चित्रण को झोड़कर अधिकांश प्रायः आरोपित और हल्के होते हैं। अधिकतर छोटे-छोटे पात्रों के समूह सशक्त पात्रों को पूर्ण और सहायक रूप में मुखर करने के लिए प्रस्तुत किये जाते हैं। विश्लेषणात्मक उपन्यास में चरित्र को कई सण्डों और आयामों में प्रस्तुत किया जाता है, जब कि इस विधि में उपन्यासकार

चरित्र को एक अखंडित इकाई के रूप में देखता है। यह भी कहा जा सकता है कि इस विधान के पात्रों का भाग्य लेखक के अधीन होता है, वह जैसा चाहे उन्हें तोड़ मरोड़ सकता है।

जीवन के व्यापक और बहुआयामी चित्रण के कारण इस विधान के उपन्यासों में वातावरण का विन्यास सघन और विस्तार के साथ किया जाता है। वातावरण विवरणात्मक, सपाट और सीधा चित्रित किया गया है, केवल कहीं-कहीं संकेतों से काम लिया जाता है। अमृतलाल नागर ने 'बुंद और समुद्र' में गलियों, मुहल्लों, बाजारों को एक-एक वस्तुओं का विवरणात्मक चित्र प्रस्तुत किया है, जिससे गलियां, मुहल्ले और बाजार अपने यथास्थाय रूप में, आँखों को तरह विवक्षित हो उठे हैं। पात्र अपने काल की सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक और सांस्कृतिक परिस्थितियों में भाग लेते और उसके अनुसार प्रभावित, निर्मित होते दिखाई पड़ते हैं। इसलिए सामाजिक, राजनीतिक और सांस्कृतिक परिवेश को सहज हो यहाँ स्थान मिल जाता है। लेखक इन परिस्थितियों का विवरण देता चलता है और कभी-कभी उसको व्याख्या-आलोचना भी करता चलता है। मेला और पर्व, बाजार और गलियां, नदा-नाले, घाट और पेड़े, सिनेमा-होटल-रेस्तरां, फिल्मी गाने, रीति रिवाज, जुलूस और पर्वबाजो, उत्सव और पिकनिक, चौराहे, सड़कें, चूल्हे यहाँ तक कि गला में कितनी दुकानें हैं, कमरे में कौन-कौन सी चीजें हैं, दरवाजे और तिलुक्कियां किस ओर हैं-- यदि सब का विवरण देने तक को छूट इस विधान के उपन्यासकार को रहती है।

वर्णनात्मक शिल्प-विधान की भाषा और संवाद सीधे सादी और स्पष्ट होती है। इसके प्रयोग में लेखक की पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है। लेखक आवश्यकतानुसार हल्के-फुल्के बिम्ब, अन्तर्द्वन्द्व, इतिवृत्त रूप में स्वप्न, स्पष्ट प्रतीक आदि दे सकता है, लेकिन शर्त यह है कि युक्तियाँ सम्प्रेषण को जटिल न बनावे। वह अपनी समस्त दृष्टि प्रायः इतिवृत्त पर केन्द्रित रखता है। नगर एवं ग्राम्य पात्रों के स्वभाव, प्रकृति एवं रुचि-वैभिन्य के अनुरूप भाषा में विविधता रखता है। विभिन्न भाषा-भाषी पात्रों के अनुरूप भाषा में पार्थक्य या विविधता रख सकता है।

साहित्य एवं व्यंग्य को भाषा में वह समाज, राजनीति एवं संस्कृति पर प्रहार कर सकता है, लम्बा वक्तुताओं द्वारा आस्थाओं एवं आदर्शों का ढोल पीट सकता है। चरित्र विकास के मन्दर्भ में वह स्मृत्यवलोकन का भी सहारा ले सकता है, लेकिन इसका उपयोग वह वहाँ तक कर सकता है कि जिससे पात्र के संस्कार, वातावरण एवं परिस्थितियों के परिप्रेक्ष्य में चरित्र का यथार्थ प्रस्तुत किया जा सके। यथावसर गाँतों, कविताओं आदि के उद्धरण का भी उपयोग कर सकता है। सारांश में, इस विधान के अन्तर्गत लेखक को सम्पूर्ण स्वतन्त्रता रहता है, इसलिए उसमें बिहाराव को ही सम्भवतः अधिक देखो गई है।

### विशिष्ट उपन्यासों का अध्ययन

#### १- 'जहाज का पंखो' (१९५५)<sup>१</sup>

इलाचन्द जोशी का औपन्यासिक शिल्प दो आयामों में विकसित हुआ है। उनको प्रारम्भिक रचनाएँ लज्जा, घृणामयो, सन्यासी, पर्दे की रानो, जिप्सी, निर्वासित आदि व्यक्ति के मानसिक संसार का अनुसंधान करती हैं। इन उपन्यासों को प्रायः सभी आलोचकों ने मनोविश्लेषणात्मक या मनो-वैज्ञानिक समस्याओं को प्रस्तुत करने वाला कहा है। इनका भाववस्तु का केन्द्रबिन्दु व्यक्ति होता है, किन्तु परवर्ती रचनाओं--मुक्तिपथ, सुबह के मुले, जहाज का पंखो, ऋतुचक्र में समाज को केन्द्र मानकर उसके विस्तृत फलक पर बिखरी हुई, छटपटाती हुई मानवोद्यता से साक्षात्कार किया गया है। 'जहाज का पंखो' इस बदलती हुई नवीन दृष्टिका उत्कृष्ट ह साक्ष्य प्रस्तुत करता है। आलोचकों ने जोशी जी के इस शिल्प-परिवर्तन को और यत्र-तत्र संकेत किया है। रणवीर रांगा का कथन है-- 'मुक्तिपथ' से उनको उपन्यास-कला ने एक स्वस्थ मोड़ लिया है। यहाँ से प्रयोग करना शुरू किया है। प्रकाशचन्द्र गुप्त ने भी इस परिवर्तन को और ध्यान बाकुष्ट

१ इलाचन्द जोशी : 'जहाज का पंखो'--राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं०, १९५५।

२ सुषमा प्रियदर्शिनी (सम्पादक) : 'हिन्दी उपन्यास', पृ० १८०।

करने का प्रयत्न किया है, --<sup>१</sup> ऐतिहासिक दृष्टि से प्रेमचन्द और पन्त का प्रगतिशील साहित्यिक आन्दोलन में प्रवेश जितने महत्व का था, लगभग उतने ही महत्व का 'जहाज का पंखों का प्रकाशन है'।<sup>२</sup> अतः यह स्पष्ट हो जाता है कि 'जहाज का पंखों' में जोशों का पूर्व परिचित शिल्प देखने को नहीं मिलता। इसका कथ्य और शिल्प दोनों ही नवीन परिवर्तन का सूचना देता है। डा० सत्यपाल बुध ने इस उपन्यास में उद्देश्य तत्त्व को प्रधानता देकर देरते हुए इसे उद्देश्य प्रधान रचना स्वीकार किया है।<sup>३</sup> पर वास्तव में उद्देश्य तत्त्व को प्रधानता के बजाय इसका आकर्षण नवान कथा-विन्यास में है। कथा की वर्णनात्मकता और उसमें भा नाटकीयता के सेवर सर्वत्र देखा जा सकता है। इसलिए प्रबन्ध-लेखक ने इसे वर्णनात्मक शिल्प-विधान को रचना स्वीकार करने का साहस किया है। डा० शिवनारायण श्रीवास्तव के मो इसी बात को और संकेत करते हैं--<sup>४</sup> इस उपन्यास का प्रमुख आकर्षण उसकी सरस वर्णन-रंगिती तथा कथानक की मनोरमता है।<sup>५</sup>

उपन्यास का शोषक सांकेतिक और उसके शिल्प को व्यंजित करने का सूचना देता है। वह उपन्यास के कथानक और कथानायक<sup>की</sup> परिस्थितिगत विवशता को व्यंजित करता है। कथानायक कलकत्ता महानगरी के विशाल फलक पर रोटी की तलाश में इधर उधर भटकता है, किन्तु कहीं उसको संतुष्टि नहीं प्राप्त होती है। उपन्यास के आवरणपृष्ठ पर कहा गया है--<sup>६</sup> 'जहाज का पंखों एक ऐसे मध्यवर्गीय नवयुवक के परिस्थिति प्रताडित जीवन की कहानी है जो कलकत्ता के विषमताजनित सामाजिक घेरे में फँसकर इधर-उधर भटकने को विवश हो जाता है, किन्तु उसको बौद्धिक चेतना उसे रह रहकर नित नूतन पथ को अपनाने को प्रेरित करती है। ऐसा कौन-सा काम है, जो उसने अपने अंतस् की संतुष्टि के लिए न

१ आलोचना, २८, पृ०६१

२ सत्यपाल बुध : 'प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ०४७४

३ शिवनारायण श्रीवास्तव : 'हिन्दी उपन्यास', पृ०३०६।

अपनाया हो । जीवन का उदात्तता का पतापाता होते हुए भी वह बहाज के पंखों के समान उत-उत मटककर फिर अपने उसी उद्दिष्ट पथ का राहा बन जाता है, जिसे अपनाने की साथ वह अपने अंतर्मन में संजोये हुए था ।<sup>१</sup> इस प्रकार उपन्यास का शौर्षिक सांकेतिक, सुनियोजित और उद्देश्यपूर्ण है । कथानायक के स्वभाव, उसका परिस्थितिजन्य संघर्ष तथा कथा के द्रुत परिवर्तन एवं मोड़ को पूर्व सूचना वह अपने शौर्षिक से दे देता है ।

उपन्यास के कथानक में घटनाओं का भरमार तथा उसके जल्दी जल्दी बदलने की प्रवृत्ति सर्वत्र पाई जाती है । कथानक जैसे सामाजिक विद्रुपताओं तथा तज्जन्य परिस्थितियों में तड़पता हुई मानवोद्य आत्माओं का द्रष्टा तथा भोक्ता दोनों हो । यद्यपि लेखक ने एक से एक परिस्थितियों का ताना-बाना बुनकर तथा कल्पना का मिश्रण करके पर्याप्त आकर्षक एवं रुचि बनाये रखने का प्रयत्न किया है । तथापि घटनाएं इतनी अधिक हैं कि उनका समुचित नियोजन नहीं हो पाता है । कला की दृष्टि से कथानक में कहां भी कसाव नहीं देखा जा सकता । कई स्थलों पर कथानायक तथा अन्य पात्रों के भावनागत संवेगों और भाषणों के स्पायन के कारण भी कथानक बिखर गया है और पाठकों के लिए उबाऊ भा । यहां लगता है कि लेखक कथा नहीं कह रहा है । रणवीर रांग्रा हमारी बात इस प्रकार से व्यक्त करते हैं -- '..... कहां का ईंट कहां का रोड़ा जोड़कर उपन्यासकार ने असंख्य पात्रों के इतिवृत्तों (केस हिस्ट्री) के सहारे उपन्यास भर में इतनी घटाएं बिखेर दी हैं कि पाठक बेचारा चकरा जाता है । प्रत्येक घटना और व्यक्त पात्र की प्रतिक्रिया के आरम्भ, विकास और निष्पत्ति में इतना साम्य है, निष्कर्षों को इतना भरमार है कि पाठक बहुधा ऊब जाता है ।'

कथानक की गति और विकास कथानायक पर पड़ने वाले परिस्थितियों और उनके वर्णन-विस्तार के बीच होता है । नायक विवश होकर जीवन की परिस्थितियों के मार के कारण कलकत्ता महानगरी के नरक में, गन्दगो

१ उपन्यास के आवरण पृष्ठ से

२ सुषमा प्रियदर्शिनी : 'हिन्दी उपन्यास', पृ० १८१



को भी गन्दा करने वालों घुरे में, सभ्य संसार के फैशन का रंगीना आवरण के भीतर मानव ज्योति के मर्म में छिपे हुए कोढ़ केन्द्र में<sup>१</sup> अर्थात् एक गला में शरण लेता है। भोजन अथवा पेट की तलाश में नायक के मटकने और सिर छिपाने की जगह छुटने में कथानक का सारा सूत्र विभिन्न परिस्थितियों के बीच परिवर्तित और विकसित होता है। आधुनिक वर्णनात्मक विवरणों और घटनाओं की बार-बार नवीन स्थिति में साक्षात्कृत होता हुआ देखा जा सकता है। कालेज स्क्वायर के बेंच पर बैठे हुए समयस्क लड़के का बटुआ गिर जाने पर नायक उसे उठाकर देता है। लेकिन गिरहकट समझकर वे उसे पुलिस के हवाले कर देते हैं<sup>२</sup>। पुलिस वाला एक धक्का देकर उसे छोड़ देता है। और वह बेहोश हो जाता है। बेतना जाने पर वह अपने-आपको एक अस्पताल में पाता है। यहां उसे कुछ समय के लिए हा सही निवास और पेट की समस्या का निदान मिल जाता है और जिस दिन उसे यह ज्ञात होता है कि उसे अस्पताल से छुटी मिलनी है, 'पेट दर्द' का विवशताजन्य अभिनय करता है। लेकिन अभिनय का आवरण फाश हो जाने पर उसे बलात् बाहर कर दिया जाता है। कथानक का विवरणात्मक विस्तार नाटकीय मुद्राओं के बीच गति और विकास पाता है। डाक्टर द्वारा दिए गए दस रुपये में से वह एक पुस्तक 'कानफेक्शन्स आफ ए ठग' खरीदता है, जो बाद में चलकर नाटकीयता का आधार बनती है। फटेहाल और निराश्रित नायक नौकरी की तलाश में अनेक स्थानों पर असफल होता है। स्थानीय एम०एल०ए० सगेन्द्र मोहन माडुडो के यहां पेट की दुखा शान्त न कर पाने के कारण बेहोश हो जाता है। मटकते हुए वह घाट पर पहुंचता है, जिज्ञासावश एक जहाज में प्रवेशता है और एक प्रेमो मुगल को देखकर नाटकीय ढंग से ज्योतिषी का मुद्रा धारण कर लेता है। अनुमान और कल्पना के सहारे उनसे पचास रुपये भी प्राप्त करता है। लेकिन एक केबिन को साज-सज्जा का निरीक्षण करते समय केबिन का मालिक उसे पुलिस के हवाले कर देता है। जेल से छूटने के बाद अप्रत्याशित रूप से उसे एक पहलवान की लड़की को

१ 'जहाज का पंखो', पृ०६।

२ वही, पृ०१७



यह

हिन्दी पढ़ाने को नौकरा मिल जातो है । कथानक सूत्र को यह भूमि नायक को एक निराले वातावरण में लातो है । पौष्टिक भोजन पाकर व व्यायाम के द्वारा उसकी ठठरियों में मांस बढ़ जाता है और कुछ समयोपरान्त जब उसके अंह को चोट लगती है तब वहां से अवकाश लेकर एक बार फिर मुक्त संसार में विचरण करता है । कलकत्ता शहर की गलियों, सड़कों में बेकार पटकते हुए उस बाहू लगेन्द्र मोहन के यहां रसोइये की नौकरी मिलती है, कई महीने के बाद एक साहित्यिक गोष्ठी में अपनी प्रगतिवादी विचारधारा को व्यक्त करने के कारण कम्युनिस्ट करार दिया जाता है और नौकरी से अलग कर दिया जाता है । उपन्यास के अन्त तक एक मावुक स्त्री के यहां मेहमान को भांति रह लेने के बाद फिर अपनी नियति की डोर में बंधा हुआ 'फ्रानो वर्ल्ड' का सहारा लेता है । इस प्रकार उपन्यास के कथानक में घटनाओं का जाल और उनका विचित्र और अप्रत्याशित परिवर्तन, साथ ही व नाटकीय स्वेदना की निरन्तर अनुभूति सर्वत्र देखी जा सकती है ।

उपन्यास का कथानक संगठन की दृष्टि से बिसरा हुआ है । डा० देवराज उपाध्याय का कथन है -- '(उसमें) भिन्न भिन्न स्वतंत्र जैसी कथाओं का जमघट है । यदि इन्हें पृथक् रूप में भी देता जाय तो भी कोई विशेष हानि नहीं है । ये घटनायें एक प्रधान नायक के जीवन में ही घटती हैं, अतः इसी सूत्र के सहारे उपन्यास में जाकर बंधो सी जात होती है ।' 'धर्मबोर मारतो कृत 'सुरज का सातवां घोड़ा' भिन्न-भिन्न कहानियां असम्पृक्त समाविष्ट होती हुई भी समाज को विद्रुपताओं का व्यापक रूप से चित्रण करती हैं । इसप्रकार मावसूत्र के सहारे वे एक-सी दिशायी देती हैं । कथा नैरेटर मणिक मुल्ला प्रत्येक कहानियों के सूत्र को जोड़ने का प्रयत्न करता है । एक कहानी का अंत दूसरी कहानी के प्रारम्भ और विषयवस्तु को सूचना भी देते हैं । इन युक्तियों से कथानक को बिसरने नहीं दिया गया है, लेकिन 'जहाज का पंखी' में कथानक को संगठित करने का कोई भी प्रयत्न दिखाई नहीं देता । इसके अतिरिक्त कथन में कई ऐसे अनावश्यक प्रसंग लाद दिए गए हैं, जिनका उपन्यास में कहीं

भी सम्बन्ध दृष्टिगोचर नहीं होता और न हो वे स्वाभाविक बन पड़े हैं। घाट पर मुल्ला जो से मिलने का प्रसंग, एक ईसाई महिला का आप बीतो सुनाने का प्रसंग, सौ०आई०डो० का एकान्त में नायक से पैसा कौनने का प्रसंग आदि अस्वाभाविक प्रतीत होते हैं। लोला के यहां रसोइये को नौकरी पाने के बाद धीरे-धीरे विशेष अतिथि और विचित्र प्रेमो बन जाने की स्थिति भी स्वाभाविक नहीं जान पड़ती। स्थान स्थान पर पात्रों के लम्बे कथन या भाषण भा पाठकीय संवेदना को चारित करते हैं और कथानक सुनियोजन में बाधा पहुंचाते हैं। लम्बे भाषणों/लेखक के व्यक्तिगत विचारों के प्रक्षेपण को रुचि का आभास मिलता है। कथानायक के भाषणों से इतर पात्र प्रभावित होते हैं। (जैसे, अस्मिताल में भाषण देने पर डाक्टर का प्रभावित होना, सगेन्द्र मोहन के यहां गोष्ठी में उपस्थित लोगों का प्रभावित होना) इस युक्ति के द्वारा जैसे लेखक अपने विचारों को पाठकों तक संश्लेषित करना चाहता हो तथा पाठकों को प्रभावित करने के लिए विवश करना चाहता हो। लेकिन पाठक प्रभावित होने के बजाय अब का अनुभव अधिक करते हैं, क्योंकि ये कृत्रिमता ही प्रकट करते हैं। एक उदाहरण पर्याप्त होगा -- '..... पर ऊपर से सफेद दिताई देने वाली तुम लोगों का करतूतों के मोतर जो सड़न पैदा हो गई है, उसे कब तक छिपाये रख सकोगे ? संगमरमरों या संगमरमरनुमा पत्थरों से बमकतो हुई इस आलौशान इमारत के मोतर पीड़ित मानवता को सेवा का जो नाटक तुम लोग रचाए हुए हो, उसके मोतर से उठने वाले असहाय और उपेक्षित मानवता को पुकार को लाल बेष्टा करने पर भी अधिक समय तक बबा न सकोगे। उसका एक-एक पत्थर एक दिन चोख उठेगा, एक एक ईंट उसको ढोंग को कहानो को चित्ला चित्लाकर दुहरायेगी। तुम और तुम्हारे ही जैसे स्वाधिकार प्रमत्त दूसरे व्यक्ति मेमने की साल ओढ़े हुए नर पिशाच हैं -- 'फिदी ब्रुटसे', 'इनड्युमन रेजेब....'।

उपन्यास में आए हुए मायुक्तापूर्ण स्थल भी कला की दृष्टि से कथानक को शिथिल करते हैं। एक-दो उदाहरण देता जा सकता है--

(१) मैं देख रहा था कि उसके कपाल पद - शिर के नाभ से लेकर मोहों तक--  
 फुरियों का घना और काला रेखाएं धीरे-धीरे उभर उठा था। प्रारम्भ में  
 उन रेखाओं के केवल शीर्ष और अपष्ट बिन्दु मुझे दिखाई दिये थे। मैंने  
 इस बात का तनिक भी प्रत्याशा नहीं की थी कि अपने पड़ोसों से साधारण  
 परिचयात्मक प्रश्न करने पर उस तरह आतंक उत्पन्न करने वाला और मर्म-  
 व्यथा जानने वाला होलनाट घटना को स्मृति उभर कर उठेगा।<sup>१</sup>

(२) जाओ, पर कभी कोई मुसाबत आये तब अपने इस बूढ़े चाचा को न भुलना।  
 सोधे यहां बसे जाना। जाओ, तुम्हारा जिन्दगा के ऊबड़-खाबड़ और बाहड़  
 रास्ते में काटों के साथ ही फूल भी खिलते रहें, यही दुआ यह बूढ़ा तुम्हें  
 दे सकता है। जाओ, खुदा हाफिज। कहकर उन्होंने एकबार कसकर मुझे  
 हाथों से लाया। उनको दोनों आंखों के फरने जविराम बह रहे थे और  
 दाढ़ी मोगली चली जा रही थी।<sup>२</sup>

उपन्यास के ये भावुकतापूर्ण स्थल संवेदना उत्पन्न तो करते हैं, लेकिन फिल्म के  
 भावुक दृश्यों से अधिक अर्थवत्ता नहीं रखते।

जोशी जो ने 'जहाज का पंही' के कथानक में पूर्ववृत्तों और  
 अन्तर्दृष्टियों का भी उपयोग किया है। ये पूर्ववृत्त कथानायक से सोधे सम्पृक्त न  
 होकर अन्य इतर पात्रों से सम्बद्ध हैं। ये अपने अपने पूर्ववृत्त नायक को सुनाकर  
 पाठकों के सामने प्रकट करते हैं। इस युक्ति के द्वारा लेखक ने कथानक के सूत्र में  
 अन्विति लाने का प्रयास किया है, लेकिन वे ठीक से जुड़ते हुए प्रतीत नहीं होते।  
 करीम चाचा का पूर्ववृत्त, प्यारे धोबी का पूर्ववृत्त, बेरयाघर का वेश्याओं का  
 पूर्ववृत्त मुख्यकथा से असम्पृक्त से लगते हैं।

'जहाज का पंही' का कथानायक व्यापक रूप से फैला हुआ  
 समाज की बहुविध विकृतियों के अन्दर भोगे हुए अनुभव को सम्प्रेषित करता है।  
 इन अनुभवों को संजोने के लिए लेखक ने एक शिक्षित संवेदनशील किन्तु निराश्रित  
 निर्धन युवक नायक को उसकी आवास-आजीविका को सोज के लिए मटकाने--

१ 'जहाज का पंही', पृ० २७

२ वही, पृ० १६२

फलतः विभिन्न प्रकार की विकृत विकृत जीवन स्थितियों के दूर यथार्थ के सम्पर्क में लाने तज्जनित कटु अनुभवों के वर्जन, उसका जागरूक प्रतिक्रियाओं के अभिव्यंजन तथा उसके द्वारा प्रभावित पात्रों को बेतना को प्रत्यक्षतः या परोक्षतः आंदोलित करने से हुई है। इसे 'फ्री वल्ड' में विवरण करने वाले निर्द्वन्द्व कथानायक की अनुभव गाथा कहा जा सकता है। वह आवास और रोटों का तलाश में कलकत्ता महानगरों का प्रमण करता है। और एक आश्रय को छोड़कर दूसरे आश्रय की तलाश में मुक्त रूप से भटकता फिरता है। किन्तु कभी भी उसे सन्तोष नहीं मिलता। जहाँ कहीं भी उसके अंतर को पोड़ा पहुँचा है, वह उस स्थान को छोड़ने के लिए विवश हो गया है। अपनी प्रवृत्ति के अनुरूप उसे कहीं भी उचित साथ नहीं मिल पाता। कथानक में नायक के दो प्रकार से अनुभव एकत्र किए हैं-- (क) एक तो स्वयं भोगकर (ख) दूसरे, विभिन्न पात्रों के मुँह से उनके पूर्ववृत्तों को सुनकर। प्रथम रूप में, उसके अनुभव अधिकतर जाज की विकृत सामाजिक विद्रुपताओं से सम्बन्धित हैं। पुलिस के हथकंडे, सो०आई०डो० के शर्मनाक अत्याचार, दूर परिस्थितियों में पड़े हुए बेकार नवयुवक की गिरहकट समझना, राजनीतिक देवता के पुसले के रूप में लगेन्द्र मोहन माडुड़ी का हस्ता एवं कटु व्यवहार अस्पताल का विकृत रूप, सामाजिक संवेदनशीलता का ह्रास इस रूप के प्रमुख अनुभव कहे जा सकते हैं। इन परिस्थितियों में नायक का विद्रोहपूर्ण भावनाएं फुँकार मारने लगती हैं और वह अप्रत्याशित रूप से कभी पुलिस, कभी डाक्टर, कभी जज इत्यादि के सामने अपने माँझणों को धोपता है। दूसरे रूप में, नायक को कई पात्र अपने जीवन गाथा के पूर्ववृत्त सुनाते हैं, जिससे तत्कालीन सामाजिक-सांस्कृतिक विकृतियाँ उजागर होती हैं। ये विकृतियाँ समाज की दूर विडम्बनाओं के कारणनिर्मित हुई हैं। कई पात्र इन सामाजिक विषमताओं तथा आर्थिक परिस्थितियों के कारण ग्रन्थियों के शिकार भी हो गए हैं।

-----  
 १ सत्यपाल शुभ : 'प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० ७७४-७५।

इस प्रकार व्यापक रूप से सामाजिक विद्रुपता को उजागर करने के लिए उपन्यासकार ने अनेकानेक अनुभवों का प्रक्षेपण किया है और इस बाब समाज के बहु-विध पात्र उपन्यास के केनवस में उभर कर आये हैं। साहित्यकार, राजनेता, सुधारक, डाक्टर, पुलिस, धोबी, नार्ड विपार्थी, कैदी भित्तारों, नर्तकियां अथवा वेश्यागं गुण्डे एवं मानसिक रोगी आदि विविध पात्र समाज को बहुआयामी परिस्थितियों से साक्षात्कार करते हैं। इस सम्बन्ध में डा० सत्यपाल बुध का कथन सहा प्रतीत होता है -- '..... अतएव ऐसी स्थिति में यदि यह कहा जाये कि वह (नायक) ऊपर से बेकारों का लेबल लगाकर मानो भेष बदलकर लोगों का दशा जानने के लिए या दुखड़े सुनने को मजबूरी से घुम रहा है तो इसमें कोई अत्युक्ति नहीं होगी'।<sup>१</sup> लेखक नायक को समाज की व्यापक समस्याओं को दिखाने के लिए हा इधर-उधर भटक रहा है, क्योंकि उसे आश्रय और रोटों को अगर चिन्ता होता तो बार-बार वह क्यों आश्रय को छोड़ने के लिए विवश होता। करीम चाचा के यहां समा सुविधाएं होने पर भी वह वहां से चले जाने तथा लीला के यहां सम्पूर्ण सुविधाओं को भोगते हुए भी बिना बताये चले जाने का स्थिति-- यह सिद्ध करती है कि वह समाज के भिन्न-भिन्न अनुभव प्राप्त करने के लिए हो भटक रहा है। रोटों और आवास के लिए भटकना तो उसका मात्र एक बहाना है।

उपन्यास का चरित्र-चित्रण भी कथानक को भांति शिथिल है। पात्रों की हतनी अधिक भरमार है कि लेखक प्रत्येक पात्रों के चरित्रांकन में सजग नहीं रह पाता। केवल गिने-कुने पात्र हैं, जिनका चरित्र आकर्षक बन सका है। करीम चाचा, लीला, बेला और स्वयं नायक के चरित्र को आकर्षक एवं सशक्त कहा जा सकता है। विभिन्न पात्रों के चरित्र-चित्रण में वर्णनात्मकता और वस्तुपरकता का आश्रय लिया गया है। अंतरंग और बहिरंग चित्रांकन पद्धति दोनों का ही उपयोग हुआ है। पात्रों की अधिकता के कारण स्वाभाविक रूप से चरित्र की विविधता का स्थायन हुआ है। लेखक का लक्ष्य पात्रों के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण पर नहीं, बल्कि समाज की बाह्य विषमता को एवं विकृतियों का

१ सत्यपाल बुध : 'प्रेमचंदोत्तर हिन्दी उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० ३१२



दिग्दर्शन कराना है । लेकिन समाज के सुदृढ पर्यवेक्षण करने के कारण पात्रांकन को मनोवैज्ञानिक पद्धति का यत्किंकि सहाय ले लिया बहुत ही गया है । बहुविध पात्र अपने चरित्रांकन के द्वारा नायक का चरित्र-प्रकाशन नहीं करते, बल्कि समाज के अंग होकर एक-एक समस्याओं के प्रतिनिधि बनते हैं । ऐसा लगता है कि जैसे एक-एक करके प्रत्येक पात्र उपन्यास के रंगमंच पर आते हैं और अभिनय दिखा कर विलुप्त हो जाते हैं ।

(नामहान) कथानायक पूरे उपन्यास में छाया हुआ है ।

किन्तु फिर भी वह एक स्थिर पात्र है । उसमें गतिशीलता कहीं भी नहीं दिखाई देती । एक परिस्थिति में अपने स्वभाव से अपने व्यक्तित्व से वह जब उसका मेल नहीं बैठता, जब उसका अंतरंग छूटने लगता है तो दूसरा अनुभव प्राप्त करने के लिए 'फ्रीवर्ल्ड' में विचरण करने लगता है । इसप्रकार उसका चरित्र-विकास नहीं होता बल्कि चरित्रोद्घाटन होता हुआ दृष्टिगोचर होता है । उसमें दृढ़ता, मस्तोपन, एकदम रिक्त होने पर भी आत्मतुष्टि, अनुभूतिशीलता तथा समाज को बदल डालने की जिजीविषा प्रारम्भ से ही मिलती है । इसी व्यक्तित्व के आधार पर वह किसी के सामने झुकता नहीं । उसके चरित्रांकन में अस्वाभाविकता भी देखी जा सकती है । दमित वासना को शिकार बेला के व आत्मसमर्पण को तथा प्रबल कामेच्छा से प्रेरित लोला के निश्चल प्यार को वह स्वीकार नहीं कर पाता, उन्हें ठुकराकर वह आगे बढ़ जाता है । मृग्य को जन्मजात प्रवृत्ति 'सेक्स' के प्रति जैसे उसका मोह हो न हो । यह औपन्यासिक चरित्र को स्वाभाविक बनाने के बजाय कृत्रिम कर देता है । लगता है नायक अपनी ओर से कुछ नहीं करता बल्कि समाज के विभिन्न पात्रों से साक्षात्कार कर उनके चरित्रों का उद्घाटन करता है । वह विभिन्न पात्रों के साथ दिन बिताकर उनके चरित्र के तैवर को प्रकाशित करने में सहायक है । कहां-कहां वह अन्य हतर पात्रों से प्रभावित होता हुआ भी देखा जा सकता है । करीम चाचा, स्वामी जा तथा मजोद के प्रसंग में यह बातें देखी जा सकती हैं । करीम चाचा का चरित्र आकर्षक है । उनके चरित्र का प्रकाशन दिए गए पूर्व दृष्टि से होता है ।



यौवन के दिनों में वे एक वेश्या से प्रेम करते थे लेकिन आर्थिक विवशताओं के कारण उससे विवाह नहीं कर पाये और जोवन भर उसी वेश्या रामकली के नाम पर कुंजारे रह जाते हैं। दूर सामाजिक विद्रुपताओं के संघातों का अनुभव किए हुए उनमें चारित्रिक दृढ़ता और सजावतागर्वत्र दिखाई देतो है।

बेला का चरित्र प्रभावशाली तथा स्वाभाविक है।

स्वच्छन्द प्रकृति का होने के कारण वह संस्कार जनित युवक से विवाह हो जाने पर वैवाहिक सम्बन्ध मानने से इनकार कर देतो है और पुनः किसी अन्य जगह विवाह न होने पर कामग्रंथि का शिकार हो जातो है। नायक से सम्पर्क होने पर उसके प्रति आकर्षित होना उसके चरित्र का स्वाभाविक आयाम है। लेकिन नायक उसके समर्पण को स्वीकार नहीं कर सका है। यहाँ ऐसा लगता है कि नायक लेखक को कठपुतली बनकर रह गया है। लीला एक अभिजात्य महिला होने पर भी रूप के अनाकर्षण के कारण कुंठित रहतो है। नायक से सम्पर्क होने पर वह निश्चल समर्पण देतो है और यहाँ माँ लेखक का बहिष्कृतदेश्य व्यक्त हो रहे पड़ता है। इसीलिए लीला का चरित्र व्यापक नहीं हो पाता। इसके अतिरिक्त जुलूसा, सुजाता, आदि वेश्याओं का चरित्र विकास बहुत सीमित मात्रा में अवकाश पा सकता है। सगेन्द्र मोहन भादुड़ी का चरित्रांकन व्यंग्यात्मक है। ये तथाकथित उच्च वर्ग के सोललेपन एवं संवेदन-हीनता को चरितार्थ करते हैं। समाज के ठेकेदार किस प्रकार शोषण करते हैं -- ये उसी के उदाहरण हैं।

उपन्यास में जोशी जो ने यद्यपि 'सन्ध्यासी' और 'प्रेत और हाया' को मांति पात्रों का मनोविश्लेषण प्रस्तुत नहीं किया है, तथापि लेखक की प्रकृति के अनुरूपयत्र-तत्र चरित्र-विश्लेषण को मनोवैज्ञानिक पद्धतियों का मो उपयोग हुआ है। नायक के अन्तर्द्वन्द्व उपन्यास में कई स्थल पर आये हैं। प्रतिपल के ज्वलंत यथार्थ के सम्पर्क में आने पर, पग-पग में घोर कटु और कठोर परिस्थितियों के बीच में पटके जाने पर उसके अंतर में एक विद्रोह की भावना जागृत होती है और उसका अन्तर्द्वन्द्व उजागर होने लगता है। बेला और लीला के सम्पर्क में उसका अन्तर्द्वन्द्व अन्तर की पीड़ा के कारण

दिनांक देता है । अस्पताल के पलंग पर पड़े हुए उसके अन्तर्निष्ठ का उदाहरण द्रष्टव्य है,<sup>१</sup> जो भा हो, मैं कहना चाहता हूँ कि मेरे भातर के थे अग्निक्षण जो विकट से विकट परिस्थितियों में भा पूर्णतया नहीं बुझ पाये थे, अस्पताल में न जाने किस रहस्यमय पक्षे का हवा लगने से और अधिक सुलग उठे और मेरे तबमरे अंतर को नये जीवन का गर्मा और नया प्रकाश देने लगे । मैं मानता हूँ कि मेरे मन का रुख इस तरह आमुल बदलने और मेरे भातर नये जीवन और नया आशाओं का सतरंगा किरणों के सहसा इस तरह का जाने दे के लिए रोग-शोक-प्राज्ञ और कराह से भरा अस्पताली वातावरण किता मो हालत में अनुकूल नहीं था ! पर मैं को समझाऊँ कि जीवन को इन्हों विपरीत परिस्थितियों में मेरे भातर जीवन को नये प से जानने-समझने और उगमें रस लेने का प्रवृत्ति जोर मारने लगा ।<sup>२</sup>

नायक में समाज का कटु परिस्थितियों के फेरने के कारण उसके प्रति विद्रोहजनित कुंठा निर्मित हो जाता है, इतनालि वह समाज के ठेकेदारों के सामने जब शान बघार का बाहर निकलता है, उस समय उसका विद्रोहजनित कुंठा अब हास्य का रूप ले लेता है । सेठ जो के यहाँ आश्रय न मिलने पर विद्रुग्ध होकर व्यंग्य और विद्रोहपूर्ण आचरण करता है,<sup>३</sup> मैं तनिक मो न धरकर,<sup>४</sup> अब्बा सेठ जी, नमस्ते, जाता हूँ ।<sup>५</sup> कहकर परम प्रेमपूर्वक मुस्कराता हुआशान ने बाहर चला आया । फटे चप्पल पांवों में डालकर 'कानफेशनस आफ स ठग' हाथ में लेकर इत्मीनान के साथ चलता हुआ जब मैं बाहर सड़क पर पहुंचा तब एक बार फिर हंसा का वह दौर आरम्भ हुआ, जो अस्पताल में मेरी बेइज्जती का कारण बना था। पहले मैं अपने प्रश्न पर सोच-सोच कर मुस्कराया । फिर, कुछ देर तक दबा हुआ हंसा हंसता रहा । अन्त में सेठ को जा की क्रुद्ध मुर्ति याद करते हुए मैं बीच सड़क पर सुस्पष्ट अट्टहास कर उठा ।<sup>६</sup> इस प्रकार जहाँ कहीं भा उसके अहं को चोट पहुंचा है, वह अपने अहं की सुष्टि के लिए या तो मुक्त अट्टहास करता है या अपने माषणों से प्रतिपक्षी को पराजित करने की कोशिश करता है । 'कानफेशनस आफ स ठग'

१ 'जहाज का पंखी', पृ० १२

२ वही, पृ० ४२-४३

करो देते समय उनका अहं स्पष्ट प से उभरा हुआ दिखाई देता है<sup>१</sup>। जलियाँत बेला स्वच्छन्द प्रकृति को होने के कारण गलों का सड़ांध भरे वातावरण से पीड़ित होता है। दूसरे, अनमेल विवाह उसको कुंठित बना देता है। वह नायक से कहता है--<sup>२</sup> 'साला हवा खाकर रहना पड़े सो मां अक्का, पर हवा गला में, इस मकान में और इस म कमरे में अब मैं किसी मां हालत में नहीं रह सकता। यहां की धिंधोरी दीवारें मुझे निगल लेना चाहती हैं। यहां का बदबू घुटन पैदा करता है, यहां के आदमी मृत-प्रेत से लगते हैं। मुझे मुझे ले चलो कहां भा ले चलो। यहां से मुझे किसी तरह उबारो। बोलो, ले चलो'। लाला के चरित्र-विश्लेषण में लेखक ने कुप्ता की होनता ग्रन्थि दिखाया है। इस ग्रन्थि के कारण जब छद्म नायक लाला का पुरुषोचित सम्मान करता है तो वह पर्याप्त रूप से नायक के प्रति आकर्षित हो जाता है, यहां तक अपना सम्पूर्ण समर्पण देने को प्रस्तुत हो जाता है। लाला का यह कथन--<sup>३</sup> 'केवल रह-रहकर एकमात्र आकांक्षा मुझे धर दबाती है कि आपको अपने आंचल को ओट में छिपाकर आपकी सेवा करती रहूं।' उसका दमित वासना तथा होनता ग्रन्थि का सूचक है। रांची के अस्पताल को अधिकांश रोगिणियां या तो दमित काम भाव के कारण या दाम्पत्य जीवन का सुख प्राप्त न होने के कारण मानसिक सन्तुलन खो बैठती हैं और पुरुष रोगों आर्थिक कारणों से विधिहीन होने को विवश हुए हैं।

एक स्थान पर कथानायक के स्वप्न में स्वप्न विश्लेषण प्रणाली का उपयोग हुआ है, जिसमें फ्रायड की रेकेण्डरी एलेबोरेशन, वर्क आफ डिस्टर्बमेंट तथा कण्डेन्सेशन मेकेनिज्म स्वप्न प्रकार की क्रिया देखी जा सकता है। लाला के चरित्र-विश्लेषण में शब्द सहस्रमूर्ति परीक्षा 'वर्ड एसोसिएट टेस्ट' का भी उपयोग हुआ। जब कथानायक पंत जी की कविता --<sup>३</sup> 'जल .... केवल जल..... गंगा यमुना में जांसु जल। मोता के से जांसु।' कहता है, उसे सुनकर

१ 'जहाज का पंखो', पृ० ३८

२ वही, पृ० २४५

३ वही, पृ० ३६३-६५

अचानक लोला के नेत्रों ने आंसु टुलक पड़ते हैं। वह कहता है--'..... आपने ज्यों ही कहा 'गंगा यमुना में आंसु जल' त्योंही मेरी आँखें गाली हो गई और बायीं आँख में आंसु उमड़ आया। जब कभी मैं पंख जा का यह गीत खानकर 'गंगा यमुना में आंसु जल' यह पंक्ति सुनती हूँ तब जाने क्यों मेरे माँतर से भावों का उल्लूकास जोरों से उमड़ने लगता है और मेरी आँखों से उसी समय आंसु निकल आते हैं।' नायक पूरा गीत गाकर उसके हृदय के भाव को व्यक्त कराना चाहता है, आंसु निकाल निकाल कर जैसे इस पद्धति के द्वारा वह उपचार करने का प्रयत्न कर रहा हो। तब तो आज से मैं यही गाना रोज गाऊँगा।'

अन्यास में संवादों एवं भाषा का संगम उसकी विषयवस्तु के अनुकूल निर्मित हुआ है, लेकिन स्थान-स्थान पर लम्बे-लम्बे भाषण तथा संवादों का विस्तृत होनाकाल की दृष्टि से स्वस्थ नहीं कहा जा सकता। वह केवल लेखक के विचार-तत्त्व को प्रदर्शित करने में सहायक है। पात्रों के स्वभाव, रुचि एवं संस्कार के अनुसूप संवादों एवं भाषिक स्वरूप का ताना-बाना बुना गया है। लगेन्द्र मोहन माधुजी यशारथान बंगाली शब्दों एवं उच्चारण का प्रयोग करते हैं, नायक सुसंस्कृत होने के कारण अधिकांश प्रतिष्ठित शब्दावली का प्रयोग करता है, मि० ब्राउन अंग्रेजी संस्कारों एवं स्वभाव के अनुसार अंग्रेजी के वाक्य बोलते हैं। पुलिस वाले अपने वातावरण के अनुकूल गालियों वाला भाषा का प्रयोग करते हैं। बेला, लोला तथा कराम चाचा अपने स्वभावानुसार माधुक एवं संवेदनशाल संवाद तथा भाषा का प्रयोग करते हैं। लोला के प्रसंग में हास्यपूर्ण स्थल एवं रंजक प्रसंग हास्य शैली को प्रकट करते हैं। उनके संवादों में दाम्पत्य जीवन को फलक पर देखा जा सकता है। समाज की विकृतियों का चित्रण करते हुए लेखक विद्रोही एवं तोखी भाषा का प्रयोग करता है। कहीं-कहीं काव्यात्मक भाषा भी देखने को मिल जाती है<sup>१</sup>। इस प्रकार इस सम्पूर्ण विवेचन के द्वारा कहा जा सकता है कि

१ 'जहाज का पंखी', पृ० ३३७

२ वही, पृ० ३३८

‘जहाज का पंहा’ में पर्याप्त आकर्षण होते हुए भी अनेक वृष्टियों के कारण (जिनका उल्लेख पिछले पृष्ठों में किया जा चुका है) कला और सुगठित शिल्प का दृष्टि से स्वस्थ और पर्याप्त सफल नहीं हो पाया है। लेखक का विचार तत्त्व हा पूरे उपन्यास में दाय्य प्रतीत होता है।

### ‘बुंद और समुद्र’ (१९५६)<sup>१</sup>

‘बुंद और समुद्र’ अमृतलाल नागर का वृक्षदाकार उपन्यास है जिसमें उन्होंने व्यष्टि और समष्टि के समन्वय का प्रयास किया है। वे स्वयं भूमिका में लिखते हैं-- ‘इस उपन्यास में मैंने अपना और आपका-- अपने देश के मध्यवर्गीय नागरिक समाज का गुण-दोष भरा चित्र ज्यों का त्यों आंकने का यथामति, यथासाध्य प्रयत्न किया है, अपने और आपके चरित्रों से हा इन पात्रों को गढ़ा है<sup>२</sup>।’ वीरेन्द्रनाथ मिश्र के शब्दों में ‘मानव के व्यक्तिगत एवं सामाजिक जीवन का सम्पूर्ण सजीव चित्र.....। जो आदर्श लक्ष्य की दृष्टि में रखते हुए प्रस्तुत औपन्यासिक रचना का गुण भी अमृतलाल नागर द्वारा किया गया है। डा० सत्यपाल शुक्ल का कथन है ‘यहां बुंद व्यष्टि का प्रतीक है और समुद्र समष्टि का और इन दोनों के समन्वय की चिरन्तन समस्या ही इस उपन्यास का विधेय है<sup>३</sup>। डा० प्रेम मटनागर कहते हैं-- ‘नागर समाज को प्राचीन दकियानुसो विचारणाओं, अन्धविश्वासों के प्रति विद्रोही स्वर उभार कर नये के स्वस्थ सुख और प्राज्ञान के मंगलमय भावों और विचारों का समन्वयात्मक विकास चाहते हैं।’ इस प्रकार प्रायः सभी आलोचकों ने एक स्वर यह स्वीकार किया है कि उपन्यास का मूल समस्या सामाजिक जीवन में व्यष्टि और समष्टि का समन्वय है। किन्तु यदि उपन्यास को

१ अमृतलाल नागर : ‘बुंद और समुद्र’, प्र० सं०, १९५६

२ वहा, ‘पाठकों से’ से उद्धृत

३ वीरेन्द्रनाथ मिश्र : ‘आधुनिक साहित्य : विविध परिदृश्य’, पृ० १७४

४ सत्यपाल शुक्ल : ‘प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प विधि’, पृ० ५०१

सुख और गहरे रूप में आंका जाय, तो एक तथ्य और उजागर होकर सामने आता है। यह कि, उपन्यास को मूल समस्या सांस्कृतिक है। समाजदेव्यष्टि और समष्टि के समन्वय का प्रतिपादन भी सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य में रखकर किया गया है। परम्परा और हृदियों में जड़ड़े चरित्र और उनके विरोध में आधुनिकता का स्वर, कला, साहित्य और धर्म का चित्रण और विवेचना सामाजिक होते हुए भी सांस्कृतिक है। वस्तुतः सामाजिक समस्याएं भी संस्कृति के अन्तर्गत समाहित हैं।

डा० सत्यपाल बुध ने इसमें प्रकारान्तर से व्यापक सामाजिक चित्रण को मोक्षार्थ घोषित करते हुए इसे उद्देश्य-प्रधान शिल्प-विधि का उपन्यास स्वीकार किया है। पर वे यह मूल ग्राह्य हैं कि प्रत्येक क्लासिक उपन्यास में उद्देश्य तत्त्व का प्रधानता तो होता ही है, किन्तु उद्देश्य शिल्प विधान का कोई महत्वपूर्ण तत्त्व नहीं है। सहा दृष्टि से यदि देखा जाय तो शिल्प विधान का दृष्टि से यह वर्णनात्मक शिल्प-विधि का उपन्यास अधिक स्पष्टता से दोख पड़ता है। कथानक, दृश्य चित्र या फोटोग्रेफिक विन्यास, चरित्र आदि सभी वर्णनात्मक ढंग पर उपस्थित किए गये हैं। कथाकार साधे साधे वर्णन करता चला जाता है, उसके सम्प्रेषण में किसी प्रकार उलझाव नहीं दिखाई देता। वस्तु, शोधार्थी ने इस उपन्यास को वर्णनात्मक शिल्प विधान के अन्तर्गत रखा है। डा० प्रेम भटनागर ने शोर्षक के आधार पर इसे प्रतीकात्मक उपन्यास स्वीकार किया है। शोर्षक का प्रतीकात्मक होना ही उपन्यास को प्रतीकात्मक शिल्प-विधि को रचना नहीं बना देता। केवल प्रतीकात्मक शोर्षक के आधार पर तो हिन्दी के बहुत से उपन्यास प्रतीकात्मक शिल्प विधान के ही जायेंगे। वस्तुतः इन कृति में सपाट और सीधे वर्णन की प्रवृत्ति आघ्रन्त देखी जा सकता है, इस आधार पर वर्णनात्मक शिल्प-विधान को ही रचना ठहरती है।

उपन्यास का शोर्षक प्रतीकात्मक है और अपने कथ्य के अनुरूप प्रतिपाद्यबोधक है। बुद्ध व्यष्टि का प्रतीक है और समुद्र समष्टि, और इन दोनों

१ सत्यपाल बुध : 'प्रेमबंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० ५०१

२ प्रेम भटनागर : 'हिन्दी उपन्यास शिल्प विधि : बदलते परिप्रेक्ष्य', पृ० २६४



के समन्वय के द्वारा सांस्कृतिक वातावरण को गहन करने का प्रयास हुआ है ।

‘(ललितक का चौक) एक बूंद की तरह है, जिसमें समुद्र की तरह विशाल भारतीय जीवन के दर्शन होते शहर के विभिन्न स्तरों का जीवन कैसा है, इसका पता तो उपन्यास से चलता ही है, गांवों में भी जनता के संस्कार कैसे हैं, इसका परिचय बहुत कुछ मिल जाता है । उपन्यास के नाम का यही सार्थकता है । एक मुहल्ले के चित्र में लेखक ने भारतीय समाज के बहुत से रूपों के दर्शन करा दिये हैं । कैसे तो भारतीय समाज हिन्द महासागर है और उसका चित्रण करने के लिए यह समुद्र भी बड़ा है । बाबा जो कहते हैं -- ‘हाथ साथे रहो बेटा, मेरो देवा । हर बूंद का महत्व है, क्योंकि वही तो अनंत सागर है, एक बूंद भी व्यर्थ क्यों जाय ? उसका सदुपयोग करो ।’ सज्जन उपन्यास के अंत में कहता है -- ‘मनुष्य का आत्मविश्वास जगना चाहिए, उसके जीवन में आस्था जगाना चाहिए । मनुष्य को दुःख के सुख-दुःख में अपना सुख-दुःख मानना चाहिए । विचारों में भेद हो सकता है विचारों के भेद से स्वस्थ दृष्टि होती है और उससे उररोर उसका समन्वयात्मक विकास भी । पर शर्त यह है कि सुख-दुःख में व्यक्ति का व्यक्ति से अटूट सम्बन्ध बना रहे -- जैसे बूंद से बूंद जुड़ी रहता है -- लहरों से लहरें । लहरों से समुद्र बनता है -- इस तरह बूंद में समुद्र समाया है ।’ भारतीय समाज एक विराट समुद्र है, जिसमें अनगिनत व्यक्तियों एवं वर्गों के सम्मिलित विश्वासों, आस्थाओं एवं दर्शों का अनगिनत बूँद बिखर पड़ी हैं । कथाकार ने सज्जन, महिम्नाल, कर्नल, बाबा राम जी, बर्मा, शंकर, तारु, बनकन्या, कल्याणो जैसा महत्वपूर्ण बूँदों का निर्माण करके उन्हें जीवन समुद्र में डुबको लाते हुए दिखाया है । राजनीतिक दांवपेंच, कल-हदम, प्रचार-चढयन्त्र, सामाजिक रहन-सहन, परम्पराएं एवं रुढ़ियां, वैयक्तिक प्रेम, पारिवारिक दंष्ट्रा, मनुष्य की स्वाभाविक अनुभूतियां, धार्मिक विश्वास, सांस्कृतिक चेतना, प्रदर्शिनियों एवं समारोह, कला एवं साहित्य इत्यादि समुद्र की लहरें हैं, जिन्हें प्रत्येक बूँद पकड़ने एवं उसमें डूब जाने का, उससे एकाकार हो जाने का उपक्रम करता है ।

१ रामबिलास शर्मा : ‘आस्था और सौन्दर्य’, पृ० १३४

२ ‘बूँद और समुद्र’, पृ० ३८८

३ वही, पृ० ६०६

उपन्यास का कथानक गिरना का दृष्टि से शिथिल और  
 बिलरुआ हुआ है। उसमें सुंलालबद्ध या संगठित वस्तुविन्यास का प्रायः अभाव है।  
 इसका कारण स्पष्ट है, क्योंकि लेखक का आग्रह क्या कहना नहीं है, वरन् विराट्  
 समुद्र की अनगिनत बूंदों का चित्र प्रस्तुत करना है। और ये बूंदें एक होने का  
 प्रयास करके भी सर्वथा बिलरुआ हुई हैं। अध्याकार उपन्यास की कहानी को  
 लखनऊ के चौक को एक गली से उठाता है और चौक जोत्र के इन्हां गली-मुहल्लों  
 में केन्द्रित करने का प्रयास करता है। इन मुहल्लों से उत्तर पार्श्वों को भी किसी  
 प्रकार इनसे जोड़ने का कोशिश को नहीं है, लेकिन उस प्रयास में वे सफल नहीं हो  
 पाये हैं। डा० रघुवंश के शब्दों में -- 'अन्य परिस्थितियां और पात्र भी किसी  
 न किसी रूप में इस गली-मुहल्ले के जीवन से जुड़े हैं। इनसे लखनऊ के नागरिक  
 जीवन का कोई व्यापक स्वरूप सामने नहीं उभरता, जर्नल का दुकान, मिनिमाघर,  
 हजरतगंज का रास्ता, सज्जन की कौटो, जाला का बंगला, बागाराम का आश्रम  
 राजा साहब की गोविन्दकुटी का जलगा, कपूर तथा सेवाय होटल, व और  
 गोमती नदी के दृश्य चित्र या तो नागरिक जीवन के एक स्तर का प्रतिनिधित्व  
 करते हैं अथवा नगर-जीवन का किंचित् फांका प्रस्तुत करते हैं। ऐसा लगता है  
 कि इन कुछ विशिष्ट दृश्यों के माध्यम से लेखक लखनऊ शहर को पहचानना देना  
 चाहता है। शायद इसीलिए दोह स्थलों पर वहां के लेखकों और पत्रकारों को भी  
 उतने प्रस्तुत किया है। परन्तु उपन्यास की सर्जन कल्पना में गली-मुहल्ले के जीवन  
 के साथ जीवन के ये बिलरुआ चित्र स्फुरस नहीं हो सके हैं। उनकी शक्ति इस  
 रूप में स्वीकार की जा सकती है कि इनके माध्यम से व्यक्ति-वर्तियों को  
 सामाजिक परिवेश के साथ जोड़ा गया है।' उपन्यास में सुंलालबद्ध कथानक के  
 स्थान पर विभिन्न दृश्यचित्रों एवं प्रसंगों की भरमार है। सुविधा का दृष्टि से  
 कथानक के दो भाग किये जा सकते हैं-- (क) लखनऊ के मुहल्ला चौक और उनको  
 गलियों का कथा (ख) चौकेतर समाज की कथा अथवा दूसरे शब्दों में नागरी समाज

को कथा । पहले प्रकार का कथा में विशेषकर परम्परागत सामाजिक नैतिक कथियों से ग्रस्त पात्रों का कहना है, दूसरा में आभिजात्य, संस्कार युक्त और तथाकथित नये आधुनिक समाज का तेवर लम्बित है । एक दूसरे प्रकार से न कथानक का विमीजन किया जा सकता है--(क) समूह कथाएं, (ख) वैयक्तिक कथाएं । समूह-कथाएं मुख्य रूप से दो हैं, पहले का प्रतिनिधि पात्र है सज्जन और दूसरा का तार्ड । एक नागरी सम्यक्ता और संस्कृति को छटपटाहट को व्यक्त करता है तो दूसरा पारम्परिक कथियों एवं संस्कारों में बंधा होकर भी मानवोप अनुभूतियों से ओतप्रोत होकर संघर्षरत है । वैयक्तिक कथाओं की संख्या उपन्यास में भारी पड़ा है ।

कथाकार ने नागरी कथानक और मुहल्ला चौक के कथानक को जोड़ने का प्रयास किया है । इसका आधार है, सज्जन और बनकन्या । इन दोनों पात्रों के पारस्परिक सम्बन्ध के द्वारा प्रभावों का आदान-प्रदान कराया है, किन्तु यदि बनकन्या के स्थान पर तार्ड को इसका आधार बनाया गया होता तो शायद यह प्रयास अधिक सफल हो सकता था । क्योंकि तब विरोधाभास की स्थिति में एक स्वस्थ दृष्टिकोण की स्थापना की जा सकती थी । सज्जन और बनकन्या का तो मानसिक स्तर समान है । दोनों ही आधुनिक नवीन सम्यक्ता एवं संस्कृति को उजागर एवं स्थापन के लिए संघर्षरत है । परवर्ती कथानक में अवश्य तार्ड को आधुनिक समाज का स्पर्श मिला है और वह उससे किंचित प्रभावित भी होता है । जैसा कि पहले संकेतित किया गया है कि लेखक चौकदार समाज को भी चौक के गली-मुहल्लों से सम्बन्धित एवं केन्द्रित करने का प्रयास करता है ।

सज्जन अपनी चित्रकला तथा जीवन के यथार्थ को 'रेकेब' करने के लिए मुहल्ला जीवन या सामान्य जन-जीवन का अध्ययन करने के लिए अपनी हवेली छोड़कर तार्ड की एक कोठरी किराये पर लेकर रहता है । 'रेसी मामुलो कोठरी के ऐसे भव्य किरायेदार को लेकर मुहल्लेवालों में तरह-तरह की चर्चाएँ होना स्वाभाविक था । उस मुहल्ले में कुछ ऐसे लोग भी थे, जो सज्जन को उसकी प्रसिद्धि के कारण जानते थे ।' उन लोगों ने सज्जन के महान उद्देश्य का प्रचार

पूरे मुहल्ले में किया। लेकिन कुछ लोगों ने सज्जन को सर्वथा एक नई तस्वीर के रूप में प्रस्तुत किया, जिसका कल्पना तक वह नहीं कर सकता था। उनके अनुसार मुहल्ले को बहु-बेटियों को तस्वीर बनाने का लालच देकर फुसलाना हा बित्रकार और उसके मित्रों का उद्देश्य है। कलाकार लाजिमो तौर पर चरित्रहीन होता है, यह तर्क कुछ लोगों के दिल में घर घ कर गया<sup>४</sup>। लेकिन सज्जन मुहल्ले वालों का मन जीतने के लिए प्रायः संघर्षशील रहता है। बनकन्या चौक के एक मध्यवर्गीय दुषित परिवार का उपज है और अपनी भाभी पर पिता द्वारा अन्याय-अत्याचार का प्रतिशोध होने के लिए सज्जन ने सहायता पाने के लिए आता है। कन्या के ओजस्वी व्यक्तित्व और सौन्दर्य से सज्जन सहज ही आकर्षित हो जाता है। सज्जन और उसके मित्र महिषाल और कर्नल पूरा तौर पर उसे सहायता देते हैं, किन्तु इससे उन्हें जानकीसरन, सालिगराम और राजा दारिकादास के विरोधों का सामना मो करना पड़ता है। क्योंकि बनकन्या का सम्बन्ध कम्युनिस्ट पार्टी से था और जानकीसरन, सालिगराम आदि कांग्रेस के जाने माने नेता थे। वे राजनीतिक दांव में दोनों के द्वारा अवश्य बनकन्या और सज्जन तथा उनके मित्रों को परास्त करने की कोशिश करते हैं। कन्या अपने पिता के सहयोग से एक जोरदार लेख हवाई जहाज के द्वारा बंटवाती है, जिसका पर्याप्त प्रभाव जनता पर पड़ता है। इस पराजय के बाद सालिगराम और उनकी पार्टी एक दूसरे गोट से उन्हें हराने का प्रयत्न करते हैं। वे एक चित्रकला प्रदर्शनी का आयोजन करते हैं, जिसमें सज्जन और जाने माने चित्रकारों को सब सामान्य जनता में प्रदर्शित करने की योजना थी। किन्तु यह प्रदर्शनी चुनाव का एक तिकड़म बनकर गई। इससे कन्या और सज्जन को निराशा होता है, लेकिन फिर भी वे संघर्ष के पथ पर निरन्तर संलग्न रहते हैं।

सज्जन और कन्या बाबाराम जा के प्रभाव और प्रेरणा से सामाजिक कार्यों में संलग्न हो जाते हैं। इन सामाजिक कार्यों में भी सज्जन और बनकन्या को कांग्रेस के नेताओं की प्रत्यक्ष-प्रच्छन्न विरोधी गोटों का सामना

करना पड़ता है। सज्जन और वनकन्या के विवाह सूत्र में बंधजाने पर, उनके सामाजिक कार्यों में और मा तेजा आता है और उपन्यास के अन्त तक राजा साहब के बेटे का धमकियों को बुनोता के रूप में खोकार करना पड़ता है। वह मध्यवर्गीय परिवारों को कृष्ण के भार से मुक्त करने के लिए सहकारी बैंक को स्थापना करता है, जिसका विरोध महाजन और नेता लाला जानकोसरन करते हैं। क्योंकि इससे उन्हें आर्थिक क्षति उठाने का सम्भावना थी। महिला सेवा मण्डल में हो रहे स्त्रियों पर गुप्त अत्याचारों का पर्दाफाश बड़ी बुद्धिमानों से करते हैं, इससे चारों ओर उन्हें प्रशंसा मिलती है। और अंततः उन्हें अपने उद्देश्य में विजय हा प्राप्त होती है। तार्द पहले तो सज्जन और कन्या को आदर की दृष्टि से नहीं देखता था, किन्तु धीरे-धीरे उनके सेवा-प्यार ने उसे अपना बना लिया। सज्जन की अनुपस्थिति में मुहल्ले वाले जब सज्जन की कोठरी में उसके चित्रों का चिंदिया बना रहे थे, तार्द अपना अपना प्रबण्ड रूप दिखाने पर विरोधी मोड़ पर विजय प्राप्त करतो है।

चौक मुहल्ले की कथा में सज्जन कर्नल, महिपाल आदि इस प्रकार हाये हुए हैं कि इस कथानक में स्थानीय घम पात्र बिलकुल असहाय से लगते हैं। वे कहाना के विकास में बहुत कम योग देते हैं पाते हैं। तार्द और वनकन्या अवश्य हा इस कहानी के विकास में सहायक हैं। सब तो यह है कि तार्द और वनकन्या के अभाव में यह कथानक एकदम असमर्थ हो जाता। इतने पर भी उन्हें सज्जन, कर्नल, महिपाल और लाला इत्यादि से सम्बद्ध होना पड़ा है और उनके सहप्रयास से ही चौक मुहल्ले की कथा उजागर होती है।

सम्पूर्ण कथानक बहुत धीमी गति से, आराम से विकसित होता है। यह व्यवस्थित न होकर बिकरा हुआ है। इसका कारण यह है कि कथाकार मुहल्ला जीवन की कहानी में काफी रम गया है और वर्णनात्मक शिल्प के द्वारा वह वहाँ की प्रत्येक छोटी छोटी वस्तुओं को भी कैमरा पर उतार देना चाहता है। लेकिन आश्चर्य है कि इतने पर भी वह मुहल्ला जीवन की कथा को कोई स्वस्थ स्वरूप प्रदान नहीं कर पाया है। दूसरे, उपन्यास में पात्रों के आत्मचिंतन और आत्मविश्लेषण तथा सांस्कृतिक संवेदना को उजागर करने के कारण छोटे-छोटे

कथा उलारणों का भरमार है । कहां-कहां पात्र अपने बेतना प्रवाह में बहेते बहेते दूर निकल गये हैं कि कथानक कुछ पृष्ठों तक जाना पहुँचा है । जब कभी एक पात्र नगर के एक स्थान से दूसरे स्थान तक जाता है तो लेखक मार्ग का पूरा वर्णन करता जाता है और मार्ग के विभिन्न स्थलों को देकर पात्र के मन में जो विचार उठते हैं, उन्हीं उनका भाव परिवर्धित होता जाता है । इनके अतिरिक्त कथानक निर्माण में प्रयुक्त किन्हीं गुरु अन्य माधन भी कथा का अन्वित में बाधक हैं । पात्रों द्वारा सुनाये गये लघु दृष्टान्त तथा किस्से कहानियाँ तो उपन्यास में बिस्तेरे पड़े हैं । जैसे --

- (१) उद्दालक गणपुत्र स्वतन्त्र का कथा <sup>२</sup> ।
- (२) विभिन्न देशों के चार कुत्तों का किस्सा <sup>३</sup> ।
- (३) नग्नवेशी महादेव का कथा <sup>४</sup> ।
- (४) राजकुमार और परो को कहानी <sup>५</sup> ।
- (५) मिठ बाबा के प्रष्टाचार को कहानी <sup>६</sup> ।
- (६) ब्रह्मचारी कृष्ण शृंग का कथा <sup>७</sup> ।
- (७) कामदेव और सूर्यक मङ्गल का कथा <sup>८</sup> ।
- (८) गुरु शिष्य का किस्सा <sup>९</sup> ।
- (९) विधाता का पैटो को कहानी <sup>१०</sup> ।
- (१०) हिंजड़ी के बोट डालने को कहानी <sup>११</sup> ।
- (११) राजा जनक और महत्मा का किस्सा <sup>१२</sup> ।
- (१२) देवताओं के अवतार अंग्रेजों के दुम को कहानी <sup>१३</sup> ।
- (१३) बिलायत जाने वाले युवक और विरादरी का किस्सा <sup>१४</sup> ।

१ सत्यपाल बुध : 'प्रेमबंदोत्तर उपन्यासों का शिल्प विधि', पृ० ५११

२ 'बुध और समुद्र', पृ० ६६

३ वही, पृ० १२

४ वही, पृ० २४२-४३

५ वही, पृ० २४२-४३

६ वही, पृ० २८१-८२

७ वही, पृ० ३४०

८ वही, पृ० ३४०

९- वही, पृ० ४२६

१०- वही, पृ० ४२६

११ वही, पृ० ४५२

१२ वही, पृ० ४८१

१३ वही, पृ० ५४५

१४ वही, पृ० ५४६



- (१४) विलायत जाने वाले शिवनारायण दर तथा धर्म ईसाई पंडित का किस्सा<sup>१</sup> ।  
 (१५) मुहम्मद पुत्र और उनके पिता की कहानी<sup>२</sup> ।  
 (१६) पिता का पुत्र के हाथों अंग्रेजों को जूता लाने का कथा<sup>३</sup> ।  
 (१७) मुहम्मद और गुड़ लाने वाले बालक का किस्सा ।

महिपाल अपने उपन्यास का कुछ लिखित अंश सुनाता है<sup>४</sup> । वह रेडियो से अपने चार पात्रों को कहानी में प्रसारित करता है । कुछ पात्रों के रेखाचित्र भी स्केच किये गये हैं<sup>५</sup> । एक स्थान पर लोक नाट्य का फांकी मिलता है । लोकगीतों, सिनेमा गीतों, कविताओं, श्लोकों, बालगीतों और शेरों के भा उद्धरण दिये गये हैं । रेडियो समाचार तथा जूनाव कि सरगम सतरों भा सुनाई गई हैं<sup>६</sup> । ये सभी उपकरण वर्णनात्मक ढंग पर ही जुटाये गये हैं और उपन्यास में सांस्कृतिक संवेदना को निखारते हैं, लेकिन ये व्यंजक स्थल होते हुए भी उपन्यास के कथानक की अन्विष्टि को बहुत हद तक विकथित हो करते हैं । इससे बोच-बोच में कथा रुकती और उलफती हुई -सी प्रतीत होती है ।

उपन्यास में पात्रों की अपनी-अपनी वैयक्तिक कथारं भा सन्निहित हैं । जिसमें सबसे रोचक, आकर्षक उपन्यास में पात्रों की अपनी वैयक्तिक कथारं भा सन्निहित हैं, जिसमें सबसे रोचक और आकर्षक कथा महिपाल की है।

- 
- |                                 |                                                                |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| १ 'बुंद और समुद्र', पृ० ५४६     | ९ वही, पृ० ४३३-३५, ४३८, ४४०, ४४३                               |
| २ वही, पृ० ५४७                  | १० वही, पृ० ५८, ८१, १६५                                        |
| ३ वही, पृ० ५४७                  | १२ वही, पृ० १६१, १६६, २५८, २६६, २७५, २८३-८४, ३०४, ३३२, ४२६-२७, |
| ४ वही, ५५५                      | १३ वही, पृ० २३४, २६६                                           |
| ५ वही, पृ० ३१-३२                | १४ वही, पृ० ५६८                                                |
| ६ वही, पृ० १४२-१४६              | १५ वही, पृ० १८८, ३३३                                           |
| ७ वही, पृ० ३६-४८ आठवां परिच्छेद | १६ वही, पृ० ४५२ ।                                              |
| ८ वही, पृ० २७६-८०               |                                                                |

महिपाल का कथा को महिपाल-कल्याण-शाला त्रयो कथा भी कह सकते हैं । इण्टर को परीक्षा पास करने के उपरान्त महिपाल अपनी नवोद्गा पत्नी और माई को लेकर काम की तलाश में लखनऊ चला जाता है । संयोगवश 'गुवा' के सम्पादकीय विभाग में उसे चालीस रुपये माहवार की जगह मिल जाती है । यहाँ उसको अपने साहित्यिक व व्यक्तित्व के विकास का य पर्याप्त अवसर मिलता है । समय अपेक्षाकृत अच्छा था । पत्र-पत्रिकाएं कम होने पर भी नया लेखक यदि दमदार होता था तो शीघ्र ही प्रसिद्धि के पथ पर बढ़ जाता था । बड़े साहित्यिक सदा होंटों को बढ़ावा देते थे । महिपाल की कलम में जोर था, मन में उठने की लगन थी, इसलिए वह धीरे-धीरे आगे बढ़ने लगा । बाद में रूपरतन को 'नवचेतना' में सम्पादक का पद मिल जाने पर तो वह और भी अधिक विकास पाता है । इन दिनों महिपाल ने कुछ उन्नति की । सरकार की ज्यादातियों के साथ साथ पुंजोपतियों की पोल खोलने में उसकी कलम बड़े जोर के साथ चलती थी । लेकिन जब रूपरतन कांग्रेस के टिकट पर एम०एल० बन गया, पार्लियामेण्टो सेक्रेटरी भी हो गया, उसके बाद वह 'नवचेतना' का रीति निति को बदलने की कोशिश करने लगा । उसने कार्यालय की छोटी-छोटी बातों में अड़ने लगाने प्रारम्भ कर दिया, जिससे दुःख होकर महिपाल 'नवचेतना' से हस्तोफा दे देता है । इसके बाद उसे एक कठिन परिस्थिति से गुजरना पड़ता है । अपने परिवार के मरण-पोषण के लिए जो तोड़कर मेहनत करना पड़ता है, लेकिन फिर भी पर्याप्त नहीं कमा पाता था । माई जयपाल जब इंग्लैण्ड से लौटकर डाक्टर बन जाता है और पत्नी के इशारे पर बदला बदला लगने लगता है, महिपाल के १९४२ के आन्दोलन में जेल जाने के बाद अलग रहने लगा, जेल से लौटने के बाद उसकी सारी आस्थाएं ताश के महल की तरह मरमरा कर गिर पड़ीं ।

अपनी उसड़ी, थकी हुई जिन्दगी में संघर्ष करता हुआ,  
 छटपटाता हुआ वह कुंठित हो जाता है । संस्कारों और कदियों से लदी हुई  
 १ 'बुध और समुद्र', पृ० १६१-१६२  
 २ वही, पृ० १६३

पत्नी कल्याणा, स्कनिष्ठ होते हुए भी, महिपाल के घायल अहंकार को बल नहीं दे पाती है। डा० शोला स्विंग उसकी धकी-धारी जिन्दगी में दो प्याले नशे की तरह है। वह जब कभी जिंदगी में थका हुआ, अस्त व्यस्त और मानसिक संघर्ष का निश्चित में रहता है, शोला के यहाँ जाकर विश्राम और मुक्ति का अनुभव करता है। शोला के साथ प्रेम सम्बन्ध में वह दोहरी स्थिति जीता है, एक ओर शोला उसके लिए अकृत हो चला था, दूसरी ओर उसके मन में चोर भी बना रहता है। वह बार-बार निश्चय करता है कि वह स्कनिष्ठ बनने की कोशिश करेगा, किन्तु शोला के सामने एकदम परास्त और असहाय अनुभवकरता है। वह देखता है कि जैसे को होड़ में दुनिया बहुत आगे बढ़ चुकी है, और वह जहाँ का तहाँ है। उसके मन में यह अतृप्ति अबेक्षण में पड़ा रहती है। मामा के यहाँ ठेकेती पढ़ने के समय उसके हाथ नौरत्न का हार लगता है और मन डावांड़ोल कर लेता है। हार बेचकर वह अपनी जिन्दगी को बदल डालता है। एक ओर, जब उसके बचपन के अभिजात्य संस्कार प्रबल हो उठते हैं, दूसरी ओर अमावों का जीवन कुंठित होकर सुविधाओं के लिए ललक उठता है। लेकिन सेठ स्मरतन के द्वारा चोरो को पोल लोल देने पर वह एकदम आसमान से गिर पड़ता है। अपमान से बचने के लिए वह अन्त में आत्महत्या कर लेता है। इस प्रकार लेखक ने महिपाल के व्यक्तित्व में विरोधाभास और संघर्षशाल आदमों का चित्र उकेरा है।

महिपाल के अतिरिक्त कर्नल, तार्ड, शोला-स्विंग, बाबाराम जो, वनकन्या आदि अनेकों व्यक्ति जीवन की क्यारं परो पड़ी हैं, जिसके माध्यम से लेखक सामाजिक सम्बन्धों के विविध आयामों को प्रस्तुत करना चाहता है और उसके परिप्रेक्ष्य में सांस्कृतिक मूल्यों का सम्प्रेषण होता है। व्यक्ति जीवन की क्यारं एक ओर महत्वपूर्ण कार्य करती हैं। समाज और व्यक्ति-कथाओं के स्वर भिन्न-भिन्न रूप लेकर, परस्पर तनाव, टकराव और संघर्ष को व्यंजना करते हैं और अपनी साफ जगह स्थिति भी। ..... गली, सुहल्ले के जीवन के रूप में उसने (लेखक ने) अपने व्यापक सामाजिक यथार्थ को देखा-महाना है — उसका

सारा आलोल्ल-बिलोल्ल किंसा गति तथा क्रिया को सम्भावना से रहित निष्क्रिय जड़ता का रूप है । उसी कारण सम्भवतः इस समाज से हा उत्पन्न और व्यक्तित्व ग्रहण करने वाले चरित्र महिपाल, सज्जन, कर्नल, बाबाराम और बनकन्या के व्यक्तित्व व्यापक सामाजिक जीवन से अलग प्रस्तुत कि<sup>से</sup> गये हैं । जिससे समाज से इनका प्रतिक्रिया हो सके, तनाव और संघर्ष के माध्यम समाज में गतिशीलता लाई जा सके । ये सभी पात्र समाज से अपने पारिवारिक जीवन और होंतहास से सम्बद्ध रहे हैं और अपने व्यक्तित्व को पा सके हैं ।

वर्णनात्मक चरित्र-चित्रण में पात्र प्रायः कुल और विविध होते हैं । 'बुंद और समुद्र' में भी पात्रों को संख्या अधिक है । पुरुष पात्रों में जमींदार, चित्रकार, साहित्यकार, केमिस्ट, समाज सेवी, महाजन, प्रकाशक, राजनीतिक नेता, मंत्री, कर्क, साधु, पहलवान, गुण्डे, पुजारी, कोर्तनिया, हलवाई, बदर्ई, मसाला फरोश, सुनार, दलाल, अध्यापक, कवि, गीतकार, अभिनेता, कप्तान, दरोगा, आदि सामाजिक-सांस्कृतिक जीवन की विभिन्न स्थितियों को मूर्त करते हैं । स्त्री पात्रों में विधवा नारियां, कुंठित नारियां, स्त्रियों एवं परम्पराओं में बंधी नारियां, सोसाइटी बैरपाएं, बहुपुरुषगामी, कुटनी और निन्दा कुशल नारियां, समाज-सेवा के नाम पर व्यभिचार का उड़्डा चलाने वाली नारियां, आधुनिकता और प्राचीनता के मिश्रण का प्रतिरूप आदि विभिन्न नारी स्थितियों को प्रस्तुत किये गये हैं ।

प्रकार की दृष्टि से उपन्यास के प्रायः अधिकांश पात्र गतिशील हैं, किन्तु कुछेक स्थिर भी नियोजित किये गये हैं । ये पात्र जैसे पहले से ही निर्मित हैं, उनका परिस्थितियों के अनुसार परिवर्तन नहीं होता । बाबा राम जी, कल्याणी और कर्नल स्सेर ही पात्र हैं । कल्याणी में अदिवादी और पारम्परिक प्रवृत्ति इतनी प्रबल है कि विषम से विषम परिस्थितियों में भी अपने संस्कारों से जुड़ी रहती है । महिपाल के आधुनिक विचार, नवीन

विद्रोह मुक्त भावदृष्टियाँ उसे किञ्चित् भी प्रभावित नहीं करते, बल्कि महिपाल को स्वयं उसकी प्रकृति से समझौता करना पड़ता है। कर्नल अपने व्यक्तित्व में समझौता वादी है। महिपाल-कल्याण के परिस्थितिजन्य तनाव को कम करने के लिए, हल करने के लिए, अपने सारे अहंकार से निरपेक्ष होकर, समझौता कराता है। महिपाल-शोला के सम्बन्धों को लेकर तथा बनकन्या को दूर परिस्थितियों को देखकर एकदम मानवीय हो उठता है। अपनी हार्दिक मानवीयता के कारण उसका चरित्र अधिक कृत्रिम बन गया है। अपने मानवीय संस्पर्श के साथ यदि वह समाज के जीवन का अभिन्न अंग होता तो रचना के स्तर पर अधिक संवाह, गतिशील और आकर्षक हो सकता था। समाज के जीवन से अपनी व्यक्तित्व-चेतना के कारण पड़ गये चरित्रों से सम्बद्ध होकर कर्नल का व्यक्तित्व समाज और उनके बीच में अपनी संवेदना तथा विश्वसनीय स्थिति के के बावजूद उपन्यास की रचना का आंतरिक संगति में आदर्श चरित्र के रूप में रूप नहीं पाया है। कर्नल का भाँति बाबाराम जो का चरित्र भी मानवीय भावभूमि पर निर्मित है। उनका सत्य के प्रति आस्था किसी भी परिस्थिति में विचलित नहीं होती। आदर्श का दुरो पर उनका चरित्रोद्घाटन होता है। वे अपने आश्रम के द्वारा सेवा, कर्म और त्याग के जिन भावों का स्थापना करते हैं, वह जीवनत मानवीय व्यक्तित्व के रूप में संघटित होता है, यहाँ तक कि वे कुम्पता में भी मानवीय सौन्दर्य का दर्शन करते हैं। पर वास्तव में कर्नल का भाँति उनका व्यक्तित्व भी बाब के आधुनिक संदर्भ में विश्वसनीय प्रतीत नहीं होता। उनका चरित्र यथार्थ को अपेक्षा आध्यात्मिक और सह रहस्यमय अधिक लगता है। इस प्रकार कला की दृष्टि से कर्नल और बाबाराम जो दोनों का स्थिर चरित्र कृत्रिम और अस्वाभाविक है। कुछ छोटे चरित्रों का व्यक्तित्व मा— साठगराम, ठाठा मुकुन्दीमल, ठाठे बलाल, झांजीड़ी, गुलाबचन्द्र, राधेश्याम, तारा, छोटी, नंदी इत्यादि प्रायः स्थिर रूप में चित्रित हैं।



इसके अतिरिक्त अधिकांश प्रमुख पात्रों का योजना गतिशील व्यक्तित्वों के रूप में की गई है। सज्जन, महिपाल, तारद, वनकन्या, और शोला आदि का चरित्र परिस्थितियों के अनुसार निर्मित, विकसित और परिवर्तित होता है। सज्जन उपन्यास का समस्याओं को टांचे है। लेकिन सज्जन के टांचे को लेकर गलो-मुहल्ले के चित्रों पर रोशनी डालता है। सज्जन उपन्यास का नायक है। जिसके हृद-गिर्द समस्त कथासूत्र घुमते हैं। गलो-मुहल्ले के जीवन से घुलने और उनके जीवन का अध्ययन करने के लिए वह आया था, किन्तु अपने सामाजिक स्तर, शिक्षा तथा सुरुचि के कारण वह इस समाज से घुल नहीं पाता। दूसरे चरित्र उसके व्यक्तित्व पर पर्याप्त प्रभाव डालते हैं। अपने आभिजात्य संस्कारों के कारण वह सामाजिक जीवन से संसक्ति का अनुभव नहीं करता, प्रारम्भ में वह उसको रुचि का विषयमात्र है। लेकिन ज्यों-ज्यों वह उस गलो-मुहल्ले के जीवन में संसक्ति का अनुभव करता है, त्यों-त्यों तनका व्यक्तित्व परिवर्तित होने लगता है। धीरे-धीरे उस समाज के विभिन्न पात्रों और स्थितियों के सम्पर्क उसको संवेदित करते हैं। वनकन्या अपने जीवन का व्यक्तित्व और निश्कल आचरण से उसको शाश्वत से प्रभावित कर लेती है। बाबाराम जो अपने निराले व्यक्तित्व से उसपर एक आध्यात्मिक प्रभाव डालते हैं। इन सबसे प्रेरित होकर वह अपने जीवन को एक नई दिशा की ओर उन्मुख करता है। तारे विरोधों के बावजूद वह अपने सेवा-पथ से विचलित नहीं होता। अपने योगी व्यक्तित्व को छोड़कर योगी व्यक्तित्व का आवरण धारण करता है। इस प्रकार उसने विभिन्न प्रभावों को ग्रहण करके एक स्वस्थ दृष्टि को विकसित करने का प्रयास किया है। लेकिन लेकिन उसकी चरित्र नियोजना में कहां-कहां निर्बल मोड़ हो गया है। वनकन्या के साथ प्रणय प्रसंग में जानबूझकर ब्रजसुमि को यात्रा कराई गई है। राधा-कृष्ण सम्बन्ध की भावना को स्थापना करते हुए नितान्त वैयक्तिक आधार प्रदान किया है और नारा-पुरुष के सम्बन्धों को पौराणिक और



आध्यात्मिक प्रतीक देकर उसके प्रेम को व्यापक अभिव्यक्ति देने को चेष्टा की गई है, जिनका औपन्यासिक कथा-योजना और दृष्टि से कहीं भी संयोग या संगति नहीं मिल पाता। यह वैयक्तिक प्रेम-सम्बन्ध और सामाजिक जीवन के ध्येय का अंतराल इतना अधिक हो गया है कि लेखक ब्रज यात्रा लौटने के बाद सज्जन के व्यवहार और आचरण का असंगतिधों के लिए समुचित तर्कसंगत परिस्थितियों को उद्भावना करने में असमर्थ हो गया है। सज्जन के व्यक्तित्व में एकाएक इतने तारे परिवर्तन हो जाना भी कला की दृष्टि से अस्वाभाविक और असंगत जान पड़ता है। इन असंगतियों से हुटकारा पाने और उसे कथा-योजना के अनुकूल रखने के लिए कर्नल के साधारण किन्तु विशिष्ट और बाबाराम जा के आध्यात्मिक प्रभाव का सहारा लेना पड़ता है पड़ा है।

ताई गली-मोहले के मनुष्य की जिन्दगी का पर्याय है या उसका केन्द्रीय अभिव्यक्ति है। वह समाज के प्रति निरन्तर आस्थाबन्धन और मानवीय बनो रहती है, ऊपर से दिने वाली अनास्था तो क्षणिक है, जो परिस्थितियों द्वारा अनायास निर्मित हो गई है, क्योंकि अबसर पड़ने पर उसका आस्थाबाध और मानवीय व्यक्तित्व मुलरही उठता है। बात-बात में लोगों पर टोने-टोटके का ब्रह्मास्त्र डोढ़ना, गली से निकलते हुए किसी से झू जाने पर हजार-हजार गालियां देना, पुरुषों के प्रति घृणा और हिंसा को भावना रखना-- आदि उसके चरित्र के क्षणिक और अस्थायी आयाम हैं। वास्तव में उसके हृदय में अपार करुणा, ममता और वात्सल्य भरा है। 'घृणामयी ताई' का निर्माण तो समाज की परिस्थितियों के अनुसार निर्मित हुआ है तो उसका वास्तव नहीं है। मां-बाप के जल्दी मर जाने से दादा-दादी के अनुचित लाड़-प्यार में पालित, किन्तु उनके भी मर जाने पर विपरीत व अभिमावकों के व्यवहार से कुंठित, विवाहोपरान्त लड़की को जन्म देने के कारण सास से तिरस्कृत, लड़कों को बचाने के लिए सारे घर से उड़ता मोल लेने पर भी उसके बल बसने से वात्सल्यहीन दुःखित, रईस पति से परित्यक्त, तथा सामान्य समाज के घटाने से तंग होकर ताई घृणा और हिंसा की प्रतिभूति बन जाती है। लेकिन बिल्ली के नवजात

बच्चों को पालते हुए वह अपने मातृ-सूक्ष्म की सारा करुणा उड़ेल देता है। तारा को प्रजनन बाध चुनकर यंत्रवत् सेवा करता है। सज्जन के थोड़े से उपकार के बदले में कोठरो पर आक्रमण करने वालों के प्रति साक्षात् दुर्गा बन जाता है। बनकन्या से घृणा करने के बावजूद उसके सेवा-प्यार से प्रभावित होकर बहुत स्वोकारता है। ये मानवीय कार्य उसके चरित्र का मूल बिन्दु है। इस प्रकार मानवता के प्रति आस्था जितनी उसमें है, उतनी और कितों भा पात्र में नहीं। अपने विरोधाभास में वह सबसे आकर्षक, जीवन्त और व्यापक लगता है।

बनकन्या के चरित्र का व्यक्तित्व भी परिस्थितियों के अनुसार निर्मित और परिवर्तित होता है। उसके चरित्र के मूल में प्रारम्भ से ही वैयक्तिक दृढ़ता, सत्य और न्याय के प्रति आस्था केन्द्रित है। वास्तव में समाज और पुरुष जाति के प्रति वह विद्रोही नहीं है, परिवार का नैतिक विकृतियों और सामाजिक अन्याय-- जैसा परिस्थितियों ने उसके व्यक्तित्व को विद्रोही बनाया है। अपने पिता के द्वारा भावज पर किए गए नैतिक अत्याचार और फलस्वरूप उसको दारुण देखिहो जिसको प्रतिक्रिया स्वरूप वह पुरुष जाति के प्रति घृणा करने लगता है तथा समाज के प्रति विद्रोही बन जाता है। लेकिन उसका यह विद्रोह कहीं भी उग्र अथवा सघन रूप धारण नहीं कर सका है। यदि विद्रोह के ही उसके व्यक्तित्व का एकमात्र आधार होता है तो उसको सारी क्रान्तिकारिता सज्जन के साथ प्रणय-प्रसंग में परिणति को क्यों प्राप्त करती। उसने देखा कि राजनैतिक दल और उसको क्रान्ति सब सोझा है, केवल अपनी स्वार्थान्विता में प्रतिबद्ध है, इसलिए उसका मन सब से विश्वास उठ गया। अब अपने विद्रोही व्यक्तित्व के लिए कोई अवलम्ब नहीं मिल रहा था, तथाकथित समाज से प्रतिक्रियास्वरूप उसने सज्जन का प्रणय और सम्बल प्राप्त किया। इस रूप में उसका चरित्र स्वामाधिक बन गया है। विद्रोह उसका लोल धा, जो एक पुष्ट और दृढ़ आधार प्राप्त करने के बाद उतर गया। क्योंकि समाज के प्रति जितनी आस्था और मानवीयता सज्जन में है, वह बनकन्या नहीं प्राप्त कर सकती। सज्जन के तीन ठाढ़ धान करने पर उसके पूर्व वह इस धन के प्रति मोहित होती है। लेकिन कालान्तर में उसका यह मोह तिरोहित हो जाता है और अन्त में 'मानवता के दर्शन'

करने का साधना में 'कर्मरत' होने की सुझाव दी गई है<sup>१</sup>।

चरित्र-चित्रण में लेखक ने बाह्य और अंतः दोनों प्रणालियों का उपयोग किया है, लेकिन वर्णनात्मक शिल्प-विधान का उपन्यास होने के नाते बाह्य चित्रण अधिक व्यक्त हो सका है। अर्थात् पात्रों का शाल प्रकाशन परोक्ष ढंग से न होकर प्रत्यक्ष ढंग पर हुआ है। पात्र अपने और से कम बोलते हैं, लेखक अपने और से उनका व्योरा प्रस्तुत करता चलता है। महिपाल, वरकन्या, शाला-स्विका, तारि आदि की पूर्ण जिन्दगी का वर्णन लेखक अपने और से करता है, साथ ही उनके परिवर्तन एवं विकास को सुझाव माँ देता जाता है। जब पात्र एक स्थान से दूसरे स्थान जाते हैं, उस समय मार्ग में पड़ने वाला दुकानों, बसबाजारों, व्यक्तियों का या अध्याय प्रारम्भ करते हुए उसविशेष स्थान का जहाँ घटनायें विकसित होंगी, पुरा विवरण होता है। पात्रों के व्यक्तित्व का उद्घाटन करने के लिए उनका मुद्राओं, आंगिक चेतनाओं, आकृतियों, वेश-भूषण आदि का वर्णन और यथावसर उनके परिवर्तन को सुझाव लेखक पूरे उपन्यास में देता रहता है। एक ही परिस्थिति में विभिन्न पात्रों की मुद्राएं अथवा चेतनाएं उस पात्र के व्यक्तित्व को अभिव्यक्ति देती हैं। गली के चतुर्थे पर मुहल्ले वालों की मजलिस बुटी है। वरकन्या के पैसे को लेकर विभिन्न पात्र सज्जन के प्रति विभिन्न प्रतिक्रिया विभिन्न मुद्राओं में व्यक्त करते हैं -- लाले कौतुहल भरो नजरों से, बाबू गुलाबचन्द शिष्टता की मुर्ति बनकर और बाबू केदालाल पैनी कनसियों से उसे देखने लगे।<sup>२</sup>

१ बुंद और समुद्र, पृ० १०-१०, ३६-४०, ७४ आदि।

२ वही, पृ० ७४, ७५, ७७, २१३, २५३ आदि।

३ वही, पृ० १०४-५, १४६-४७, १६६ आदि।

४ वही, पृ० ३६-४०, ५३-५६ आदि।

५ वही, पृ० ४०, ५७ आदि।

६ वही, पृ० ४६५-४६६ आदि।

७ वही, पृ० ४३।

पात्रों के अप-सौन्दर्य का भी लेखक ने यथावसर चित्र प्रस्तुत किया है। तात्पर्य यह है कि बाह्य चरित्र-चित्रण का अधिकांश विोषताएं उपन्यास में उपलब्ध हैं।

‘बुंद और समुद्र’ में अंतः चरित्र-चित्रण की अंतर्दृष्टि, पूर्ववृत्त चेतन प्रवाह और स्वप्न विश्लेषण की प्रणालियों का भी उपयोग हुआ है।

लेखक ने तारि, महिपाल, सज्जन, शीलास्विंग, बड़ो, पगलो तथा बाबाराम सेने पूर्वतिहास हैं कि उनके चरित्र की वर्तमान स्थिति के कारणों तथा भावी विकास की सम्भावनाओं का अनुमान किया जा सकता है। अधिकांश पूर्ववृत्त लेखक द्वारा कथित हैं। तारि को घृणा-हिंसा का आधार उसके पूर्ववृत्त में खोजा जा सकता है। महिपाल के चरित्र में आभिजात्य और आदर्शवादिता का जो विरोधाभास दिखाई देता है, वह उसके पूर्व जीवन के संस्कारों का परिणाम है। एक ओर वह अपने पिता के सिद्धान्तवादों साहित्यिक व्यक्तित्व को संजोता है, दूसरी ओर उसके ननिहाल के सामन्ती वातावरण ने विलासिता का व्यक्तित्व प्रदान किया है। परिस्थितियों के अनुसार ये दोनों संस्कार उसपर हावी होते हैं। लेकिन अन्त तक न तो वह आभिजात्य विलासो बन पाता है और न आदर्श सिद्धान्तवादी हा। शीलास्विंग, अमरक एवं दमिस्त बड़ो तथा पगलो आदि के चरित्र भी उनकी अतृप्ति, अभाव एवं दमित कामेच्छाओं के परिणाम हैं।

मनोविज्ञान की अंतर्दृष्टि प्रणाली का उपयोग पात्रों के मानसिक ऊहापोह और भावनात्मक मंथन को अभिव्यक्ति देने के लिए हुआ है। ये अंतर्दृष्टि कभी-कभी अंतर्विवाद के साथ मिलकर भा प्रयुक्त हुए हैं। इससे पात्र अपनी अस्थिरता और अनिश्चयता को मथकर निर्णय लेने का प्रयत्न करते हैं। उदाहरण के लिए, महिपाल सोचने लगा कि रात तो अब बोल हो चली, परन्तु दिन कहां और कैसे कटेगा ? मटकता हुआ आसिर वह जायगा कहीं तक ? क्या मटकना ही उसके जीवन का मिशन हो जायगा ? यह विचार क्या अपने-आप में कायरतापूर्ण नहीं ? ये ज्ञान-चिन्तन जो कुछ वह करता है क्या महज समय बिताने के लिए हा शोक के रूप

-----  
१ सत्यपाल बुध : ‘प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि’, पृ० ५२६

में करता है ? क्या उसका कोई सामाजिक मूल्य नहीं ? क्या उबक पिता होकर बच्चों के प्रति कोई उसका नैतिक कर्तव्य नहीं ? मस्ख मुंह छिपाते रहना वास्तव संभव ही कैसे हो सकता है ? उसे मुसाबत का डटकर मुकाबला करना चाहिए ।

पात्रों को चेतन-प्रवाह में भी दोड़ाया गया है, विशेषकर महिपाल और सज्जन को अस्थिर मनःस्थिति को स्पष्ट करने के लिए इससे बाहरी चरित्र के साथ-साथ मन का आन्तरिक माकार और व्यक्त जावरण को अचेतन प्रेरणायें भी सुलतो जाता है । ये चेतन प्रवाह में वर्णनात्मक शिल्पविधान के अनुरूप ही ढाले गये हैं, क्योंकि पाठक पात्रों के चेतन प्रवाह से सीधे सम्पर्क स्थापित नहीं करते । लेखक स्वयं उनका वर्णन करता है । स्वप्न-विश्लेषण एवं उदाहरण प्रणाली के द्वारा भी पात्रों का चरित्रोद्घाटन हुआ है । महिपाल, सज्जन और बनकन्या के स्वप्न उनके नैराश्य मनःस्थिति, जीवन की ऊब और ऊहापोह को प्रोत्ति करते हैं । उनके अचेतन को उजागर करने के लिए भी इस पद्धति का उपयोग किया गया है । यह ध्यातव्य रहे कि यहां भी लेखक ने वर्णनात्मक शिल्पविधान को रचना के अनुकूल स्वप्न को विश्लेषित करने का काम पाठकों को नहीं सौंपा है, बल्कि उनके विश्लेषण का संकेत स्वयं देता है । उदाहरणार्थ, महिपाल स्वप्न देखता है कि वह एक बहुत धिनोनी, फटे-चांधड़े, टूटे पिट्टों के बर्तन, मवाद से सने हुए रूई के फाड़े और पट्टियों से भरी हुई एक तंगली से गुजर रहा है । चलते-चलते वह थक जाता है । उसको इच्छा होता है कि वह इससे बाहर निकल जाय । लेकिन निकल नहीं पाया । पुनः सपने का दृश्य बदलता है, वह एक नदी के किनारे पहुंच जाता है, वादियों से भरी हुई एक बड़ी नाव जा रही थी । वे सब उसे बुला रहे थे । नावकिनारे आ गई और वह उसपर बैठ गया । उसमें शौला, कल्याणो, कर्मल, मेरा भाई तथा और भी लोग थे । फिर बीच धार में नाव जाकर उतर गई । सब लोग तैरने लगे । हरे हरे पानी की तह में बहुत से कंगूरे, मोनारें और लण्डर चमक रहे थे । वे लण्डर उसे सांके लगे । वह अपने साथ बहुतों को सांके



ले गया, लेकिन थोड़ी देर के बाद सब तो उसका दृष्टि से जोकल हो गए, उसने अपने को नदी के नीचे सण्डहरों में जकड़ा हुआ पाया। बहुत घुटा, बहुत तड़पा, मगर कूट नहीं सका।<sup>१</sup> महिपाल के इस स्वप्न को सुनकर कर्नल मनोविश्लेषकों को भांति प्रतिक्रिया देता है -- 'तुम्हारा किता प्रकार का फ्रेस्टेशन है महिपाल ये गंदगी और सण्डहर सब फ्रेस्टेशन के हो तो प्रतीक होते हैं। उन्हें रनालाइज कर लो। मौत का सवाल हो कहां उठता है।' वास्तव में, कर्नल का यह विश्लेषण लेक्क का ही विश्लेषण है, जिसे वह पाठकों के सामने स्पष्ट करना चाहता है। महिपाल के अतिरिक्त अन्य पात्रों के स्वप्न भा प्रतीकों के रूप में रहे गये हैं। उद्धरण पद्धति के द्वारा भी चरित्रोद्घाटन करने का प्रयास किया गया है। लोकगात, गात कविता, शेर-शायरों और लघु कथाएं सब पात्रों के अनुकूल प्रस्तुत किए गए हैं। ये उद्धरण अक्षय के उपन्यासों को याद दिलाते हैं, लेकिन उनके उपन्यासों में अंग्रेजों आ को कविताएं बलात् दूसी गई लगती हैं। 'बुंद और समुद्र' में इसके विपरीत स्वामी गति के साथ प्रयुक्त होसकी हैं। सज्जन जिस रोमैण्टिक मनःस्थिति में वनकन्या से सज्जन शृंगारिक कविता गाता फिरता है, इससे उसकी तात्कालिक मनःस्थिति की मस्तो मुखर होता है, लेकिन जब उसे महिपाल का कहा हुआ --

'तोन गांठ कोपोन में किन भाजो बिन लोन।<sup>२</sup>

तुलसी मन संतोष जो इन्द्र बापुरो कौन ॥<sup>३</sup>

दोहा याद आता है। उस समय उसका मन आत्मग्लानि से पादित हो उठता है क्योंकि यहां उसको मां के संस्कार प्रबल हो उठते हैं। इसी प्रकार महिपाल चोर करने के बाद आत्मग्लानि की अवस्था में कहता है-- 'मो सम कौन कुटिल सल क और लख कमी अपनो आदर्श आस्था को अभिव्यक्ति देता है--

१ 'बुंद और समुद्र', पृ० ५५३-५४

२ वही, पृ० ५५४

३ वही, पृ० २७५

४ वही, पृ० ४४६



जानापि धर्म न च मे प्रवर्तिः ।

जानाम्य धर्म न च मे निवृत्तिः ।<sup>१</sup>

विवाह इत्यादि के अवसर पर प्रयुक्त उद्धरण उस समय की अलमस्त मनःस्थिति तथा सांस्कृतिक चेतना की अभिव्यक्ति देते हैं । सारांश में उद्धरण प्रणाली के द्वारा नागर जी बड़ी वास्तविकता और कुशलता से पात्रों की मनोदशाओं की व्यंजना के साथ उनका चरित्र प्रकाशन भी कर सके हैं ।<sup>२</sup>

‘बुंद और समुद्र’ में वातावरण का विन्यास अत्यन्त सघन रूप में चित्रित है । वातावरण को अनुभूति चित्र व्यंजना के माध्यम से नहीं, बल्कि वर्णन के माध्यम से व्यक्त होता है । कथानक का काल १९५३ के कुछ पहले और १९५१ के बाद की परिस्थितियों का है । स्थान का दृष्टि से कथा का विस्तार केवल लखनऊ के चौक क्षेत्र को गलियों, मुहल्लों तक सीमित है । वह एक विशेष क्षेत्र को सम्यता और संस्कृति को दिखाकर शायद, उसका सम्पूर्ण प्रभाव भारत की सम्यता एवं संस्कृति से देना चाहता है । वह लिखता भी है --  
‘उपन्यास के क्षेत्र’ के रूप में मैंने लखनऊ और उसमें सारा तौर पर चौक को उठाया है । यह इसलिए किया कि नागरिक सम्यता की परम्परा दिखाने में, बोली बानी का रस धोले में, मुझे सबसे अधिक सुमीता यही हो सकता है था ।<sup>३</sup>  
इतर प्रसंग केवल थोड़ा-सा है, जब कनकन्या और सज्जन को मथुरा का भूमि में घुमाया गया है । नागरी सम्यता एवं संस्कृति की परम्परा का अभिव्यक्ति के लिए लखनऊ जैसे क्षेत्र को ही चुना जा सकता है । इस नगर के व्यक्तित्व को उजागर करने तथा वहाँ के वातावरण को सजीव करने के लिए जिन साधनों को अपनाया है, उसका संकेत उसने स्वयं दिया है -- ‘एक तरफ जहाँ शहर का ‘असलीपन’ दर्साने के लिए मैंने यहाँ के अनेक नये-पुराने नागरिकों, अलबारीयों,

१ ‘बुंद और समुद्र’, पृ० २६६

२ सत्यपाल बुध : ‘प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि’, पृ० ५४२

३ ‘पाठकों से’ से ।

संस्थाओं और स्थलों के वर्णन किए हैं, यही नहीं बल्कि कथाचित्र के काल में नगर में होने वाली बहुत-सी घटनाओं का चित्र किया है, वहाँ ही सारा चित्रण कहानी से गुंथकर बेलोस है।<sup>१</sup> प्रत्येक परिच्छेद के प्रारम्भ में किये जाने वाले वर्णन का वातावरण पहले ही लेखक कर देता है। -- दोपहर का धूप हवाओं पर जाड़े के दरबार लगाये चारों ओर पसर रही है। औरतों का सीना-पिरोना बल रहा है, गेहूँ फटके जा रहे हैं, दालें बीनो जा रही हैं, ताग बनाये जा रहे हैं, कहां आराम भी हो रहा है। स्कूल न जाने वाले बच्चों का हुड़दंग मचा है, फर्तों में उड़ रही हैं। कहीं कोई पेंशनयाफ़ता आज्ञाकारी कमासुत संतानों को तरह रक्ता और निश्चिन्तता देने वाले घाम की सराहता हुआ बुढ़ापे के शरीर पर बड़े हुए ऊन और रूई के गिलाफ बैलौफ उतार कर हाथों से छुटने सक्लते हुए अपनी गठिया सौल रहा है, धेर से रोटी खाने वाले घरों की हवाओं पर अब की कोई-काई सिर पर लोटे उड़ेले हुए हरगोरे कह रहे हैं। जागती दुनिया के फटसट-फनफन-धमधम करते, बढ़ते-उतरते क्रोध-ममता-सोक-गंभीरता और हंसी मजाक से भरे हुए स्तरंगे स्वर गुंज में सिमट गये हैं -- गुंज अणु अणु में व्याप रहा है।<sup>२</sup> इस उदाहरण में चौक को एक गली के प्रातः का वातावरण दृश्य-चित्र के रूप में उकेरा गया है।

सज्जन गली मुहल्ले के वास्तविक और सघन चित्रों को देखने के लिए वही एक कमरा लेकर रहता है। मुख्य पात्रों सज्जन, तारि, बनकन्या, मस्जिद, बाबाराम जो आदि के माध्यम से ही वातावरण एवं देश-काल की अभिव्यक्ति दी गई है। गोमती नदी के किनारे लेखक ने 'शाम-ए-अवध' के वातावरण को सघन करने के लिए अलमस्तों की मोड़ जुटाई है मांग-बुटी के साहित्यिक आयोजन हुए हैं -- मांग-बुटी पर कविताएं और शृंगारिक कवित्त बले हैं। चौक के चौराहे में या पीपल के चबूतरे -- जिसका व्योरेवार वर्णन किया गया है -- पर बैठे, और जाने जाने वाले लोगों की मजलिसें कराई गई हैं, जिससे लखनऊ के विभिन्न स्तर के लोगों की बोली वाणी की विविधता ही सामने नहीं आई, उससे उस समूह चरित्र का प्रकाशन भी

१ 'पाठकों से' से।

२ 'बुंद और समुद्र', पृ० १३

हो गया है, जो नगर-मोहले में घटने वाली हर बात पर अपना प्रतिक्रियारं व्यक्त करता है<sup>१</sup>। अमां, 'अबे', 'उस्ताद', 'यार', 'गुरू' आदि के सम्बोधन लखनवी रंग को व्यक्त करते हैं।

लखनऊ के सामाजिक वातावरण के साथ ही लेखक ने राजनीतिक और आध्यात्मिक वातावरण भी पर्याप्त रूप से चित्रित किया है। बनकन्या को मावज के साथ किए गए अत्याचार की घटना को लेकर सभी राजनीतिक पार्टियों को सम्बाह्यां सामने आती हैं। कांग्रेसी सालिगराम, जनसंघी लाला मुकुन्दीलाल एवं बाबू हेदालाल, सोशलिस्ट राधेश्याम एवं कम्युनिस्ट आदि सब अपने-अपने स्वार्थ को पूर्ति में तल्लीन हैं। बनकन्या कम्युनिस्ट पार्टी से आस्था इसलिए त्याग देती है, क्योंकि उसने वहाँ का गंगा रूप देख लिया है। सज्जन के चित्रों को प्रदर्शितों को लेकर बाबू सालिगराम, राजनीति का गंदा और टूट्टा खेल दिखाते हैं। इसके अतिरिक्त चुनाव के दिनों में लोगों को बेतना, प्रतिक्रियारं, पोस्टरबाजी, डुल्लडबाजी, कूटनीति आदि समा को उपन्यास में स्थान दिया गया है। ताई एक ओर रुढ़ियों और परम्पराओं से जकड़ी मान्यताओं को सांस्कृतिक परम्परा को दर्शाता है, दूसरी ओर कर्नल, सज्जन, महिपाल आधुनिक विचारों को दुनिया को उजागर करते हैं। महिपाल मन्दिरों, त्योहारों आदि सांस्कृतिक चिन्हों को लेकर चिन्तन करता है, व्याख्या करता है और इस प्रकार वह आध्यात्मिक सांस्कृतिक इतिहास आलोचना प्रस्तुत करता है। एक स्थान पर उत्सव का प्रसंग देकर लोकगीतों, लोकधुनों, एवं लोक परम्पराओं का चित्र भी दिया गया है। यहाँ बढ़ते युग की फांकी भी मिल जाती है। कहीं समाचारपत्रों के विवरण और कहीं पात्रों को रेडियों के समाचार सुनाकर तथा कहीं अपनी लेखनी से--किन्तु सर्वत्र संक्षेप में -- देशीय तथा अंतर्देशीय स्थिति की जानकारी दी गई है। समग्ररूप में उपन्यास में देशकाल, चित्रण का सघन चित्र और अधिकाधिक आग्रह--अस्तु कथानक को गति मन्द--स्थानीय विशेषतारं, आधुनिक एवं पारम्परिक बेतना, दृश्यचित्र तथा विभिन्न पात्र अपनी विशिष्टताओं के द्वारा एक समग्र समाज या देश के वातावरण को व्यर्थ रूप में देते हैं।

१ सत्यपाल चुप : 'प्रेमबंदोत्तर उपन्यासों का शिल्प-विधि', पृ० ५४४

‘बुंद और समुद्र की संवाद-योजना का अपना विशिष्टता है । पात्रों के संवाद या वातालाप विभिन्न पात्रों के चरित्र का प्रकाशन करते हैं, दूसरी ओर उपन्यास के कथानक के विकास की गति प्रदान करते हैं । मानवीय चरित्र की बहुत सी ऐसी बातें जो लेखक स्वयं उपस्थित नहीं कर पाता, पात्र स्वयं अपने वातालाप में उन गहराइयों को प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप में स्पष्ट कर जाते हैं । पाठक उन वातालापों के सहारे पात्रों के साथ नैकट्य स्थापित करता है । उपन्यास में ज़ुंकि पात्र बहुसंख्य और विविध हैं, इसलिए उनके अनुरूप वातालाप या संवाद के इस भी विविध हैं । प्रत्येक पात्र अपनी बोली-बाणी के द्वारा पाठकों के सब सामने सहजता से पहचाने जा सकते हैं । संवादों के विविध रूप कहीं हास्य-व्यंग्य जो हंसाते मा हैं, तिलमिलाते भी, शृंगारिक प्रसंग में सहायक उक्तियाँ और मार्मिक कथन , तो कहीं वाग्वैदग्ध्यपूर्ण एवं प्रत्युत्पन्नमत्तिसुबक कथन पात्रों की चारित्रिक व्यंजना प्रस्तुत करते हैं । बहुविध पात्र अपनी निजी बाणी या भाषा के द्वारा पृथक्ता की पहचान कराते हैं, जो इस उपन्यास के संवाद-योजना की अपनी विशिष्टता है । डा० रामविलास शर्मा का कथन है--

‘अमृतलाल नागर द्वारा दिया हुआ एक मुहल्ले का ‘लिंग्विस्टिक सर्वे’ भाषा-विज्ञान की सामग्री का अद्भुत पिटारा है । अगो तक क किसी भी देशो-विदेशो भाषा में एक नगर की इतनी बोली-ठोलियों का निदर्शन करने वाला उपन्यास मेरे देखने में नहीं आया । इन शैलियों में भाषा और समाज का इतिहास बोलता है । इसके अतिरिक्त कला की दृष्टि से व्यक्ति का कम से कम पचास फोसदो उसकी शैली से प्रकट होता है ।’ इस संदर्भ में उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं । ताई हाथरस की रहने वाली होने के कारण हाथरसी ब्रज प्रभावित भाषा का उदाहरण प्रस्तुत करती है-- ‘हाय-हाय ! कइसे चिल्लामें हैं निगोड़े ठाकू जैसे । सत्यानास हो जाय मरों का । बारा बारा बबे नहायेंगे --अधोरो । ये मझतो नासपीटे की बहुएं निगोड़ी आंतों के आगे ही मानुस गंध जइसो लड़ो हैं । मरे कहीं भी जो घड़ी डुप करके बैठने नहीं देते । ऊंह । अरे, जइसा-जइसा ये सब लोग मेरे

ऊपर जुलुम ढागे हों, कलपामे हों, वैसा इनका सात पोढ़ियों के जागे गावेगा ।  
 इनके तन-मन में कोड़े पढ़ेंगे । मारों को कफ-फन तलक नहीं जुड़ेगा ।..... फिर  
 आई-- फिर आई कलमुहो । ओरे तेरे तन-तन में कांड़े.....<sup>१</sup> महिपाल की  
 भाषा में प्रबल अहं और परिनिष्ठित जाभिजात्य हिन्दो का रूप 'जात्महत्या'  
 का आवेश आंसुओं को शक्ति लेकर हो बढ़ता है सज्जन । मला किसी को इस  
 तरह मरने की नौबत हो व्युंहीं जाये ? इंसान की औलाद की धरती पर पहली  
 सांसल लेते ही इस नृशंसता से दम् घोंटकर मारा जाय । ये सबर हम और आप  
 देखेंगे । सुनेंगे और वर्दाश्त करेंगे ।<sup>२</sup> कांटेविल की अर्द्धशिक्षित अंग्रेजो हिन्दो-  
 अवधी मिश्रित भाषा 'कोतवालो' को वैलैस कर दिया झुझुर । मिरजाजी  
 अटेण्ड कर रहे थे झुझुर, तीन उन्होंने मिसेज दिया कि अस्पताल की गाड़ी  
 भिजवाते हैं झुझुर ।<sup>३</sup> घुमक्कड़ साधु की हिन्दी :-... वो विचार में पड़  
 गया, फिर कहा कि अच्छा जाओ, तुमने हमरो ज्यार्य वर्णन करिके सुंदर काम  
 किया है, हम तुम्हें बजाय लेंगे, बाको हत्यारे को हम नौकर नहीं रखेंगे ।...  
 तो कहने का तात्पर्य यह है रामजी कि मुदता में मनुष्य पहले अपनी गलतियों  
 से अनुभव पाता है, परन्तु बाद में यदि सतर्क हुई के चेष्टा करे तो सद अनुभव ग्रहण  
 करने की सक्ती संक्य करता है ।<sup>४</sup> तात्पर्य यह कि प्रत्येक पात्रोंके संवाद कह या  
 वार्तालाप में उनका निजीपन सर्वत्र देना जा सकता है, संवाद और भाषा की  
 यह विशिष्टता उपन्यास की काफी समर्थ शय बना देती है ।

वार्तालाप की पात्रानुकूलता शब्द-व्यय तक हो सोमित  
 नहीं, ये पात्रों की मनःस्थिति, परिस्थिति, शिक्षा-संस्कृति तथा तदनुकूल शैली  
 तक विस्तृत है-- शब्दों की प्राकृत जन-संस्करण या लोकोच्चरित रूप, अचूरे टूटे  
 शब्दों--वाक्यांशों की आवृत्ति, लिखने के बजाय बोलने के सुविधाजनक क्रमानुकूल

१ 'बुंद और समुद्र', पृ० ४

२ वही, पृ० ६३

३ वही, पृ० ५४

४ वही, पृ० २५५



वाक्य-विन्यास, मति-गति सुबक अन्तराल बिन्दु, साभिप्राय मौन आदि इस शैली के उपकरण हैं। ये शैली कहां द्रुत, कहां द्वाप्र, कहां मन्द और कहां मात्र कुछ स्फुट शब्दों के क्रिया विरोध वाक्यों से निर्मित हैं।<sup>१</sup> महिपाल के संवादों में उसके अवचेतन में स्थित अतृप्त इच्छाएँ एवं अहंभाव प्रायः तिलमिलाते हुए व्यंग्य के रूप में देखे जा सकते हैं। बाबाराम जो और कर्नल अहं मुक्त, सीधे सादे और स्पष्ट बातों-लाप प्रस्तुत करते हैं। बिना और शीला के संवादों में हृदय का अंतर्वेदना, आभिजात्य रोमान्स और हास्य के सम्मिलित रूप देखे जा सकते हैं।

‘बुंद और समुद्र’ का भाषिक उपलब्धि निःसंदेह महत्वपूर्ण है। भाषा के विविध रूप, विभिन्न पात्रों के अनुरूप उजागर हुए हैं। प्रत्येक पात्र अपनी विशिष्ट बोली भंगिमा लेकर उपस्थित हुए हैं। उपन्यास के सम्पूर्ण भाषा-समुद्र में प्रत्येक पात्रों की अपनी-अपनी बोलियां लहरों के रूप में योग देकर स्काकार दिखाई देती है। दृश्य चित्रों के प्रकाशन में भाषा का चित्रात्मक या बिम्बात्मक रूप भी मुक्त हुआ है, कहां-कहां भाषा को प्रतीक रूप में रखने का भा प्रयत्न किया गया है। लेकिन सहज और प्रकृत भाषा रूप देने का हो अधिकाधिक प्रयास किया गया है, क्योंकि एक विशिष्ट मुहल्ले को उजागर करना था, इससे अंग्रेजी, अवधी, उर्दू आदि के प्रचलित रूप उसमें लिबडो हो गए हैं। प्रयुक्त भाषा से इन शब्दों को निकालना मुश्किल दिखाई देता है। उद्धरण शैली का प्रयोग करते समय भाषा लय उत्पन्न करती हुई हल्के-फुल्के अनुगुंज उत्पन्न करने में समर्थ है। यहां भाषा का काव्य रूप भी देखा जा सकता है। आध्यात्मिक चिन्तन के समय भा पात्र स्पष्ट और सीधे वाक्य बोलते हैं, उसमें किसी प्रकार का उलझाव नहीं देखा जा सकता। लेकिन कहीं-कहीं लम्बे-लम्बे चिन्तन या पात्रों के विचारों को प्रस्तुत करते समय लम्बी-लम्बी व्याख्याएं दी गई हैं, वहां भाषा कृत्रिम और भाषण सी लगने लगती है। केवल इसी स्थान पर पाठकीय संवेदना कारित हुई देखी गई है।

१ डा० सत्यपाल शुभ : ‘प्रेमबंदीतर उपन्यासों की शिल्प-विधि’, पृ० ५४६।

२ ‘बुंद और समुद्र’, पृ० १४, ६, १५४, २३७, ३६७ आदि।

३ वही, पृ० १४, ३६६ आदि



सारांश में भाषा को अधिकाधिक वर्णनात्मक रखने का प्रयत्न किया गया है ।  
 डा० रघुवंश को शिकायत है--<sup>१</sup> प्रस्तुत उपन्यास में अलग-अलग रसों के अनुकूल  
 भाषा का निर्वाह तो मिलता है, पर सम्पूर्ण योजना की असफलता के समान  
 व्यापक रूप से भाषा का कोई समर्थ संरचनात्मक रूप नहीं उभर पाता ।  
 सांस्कृतिक चर्चाओं और ऊहापोहों तथा बाबाराम, कर्नल और ताई के भाषा-  
 प्रयोग के बाह्य रूप को अन्तराल में इसका स्पष्ट प्रमाण देला जा सकता है ।  
 भाषा के बाह्य रूप से वातावरण तथा चारित्रिक विशिष्टताओं को व्यक्त  
 करने का प्रयास लेखक को तात्कालिक सफलता के बावजूद उसको कलात्मक  
 दृष्टि की कमजोरी ही मानी जायगी<sup>२</sup> ।

### ‘अंधेरे बन्द कमरे’ (१९६१)

‘अंधेरे बन्द कमरे’ मोहन राकेश का प्रथम बृहदाकार उपन्यास  
 है । इसमें आधुनिकता के नाम पर तनाव, घुटन, जोने के अस्तित्व का पांडा,  
 मनुष्य की सोलहो जिन्दगो, नारी-पुरुष के बदलते रिश्ते, दिल्ली के ‘काफोहाउस’  
 से लेकर लन्दन तक के सामयिक वातावरण, राजनीतिक दांवपेंच, सांस्कृतिक संवेदना  
 आदि को तेवर के साथ व्यक्त करने की कोशिश की गई है । दूसरी ओर कस्बापुरा  
 को बदबुदार और कीढ़ों से बदतर जिन्दगो को भी उठाने का प्रयास हुआ है-- और  
 इस बहुआयामी भाववस्तु के अनुरूपशिल्पविधान का बंधन भी बांधा गया है । अस्तु  
 ‘अंधेरे बंद कमरे’ पिछले दो दशक की एक महत्वपूर्ण, प्रथम उपन्यास होने के बावजूद,  
 कथाकृति बन जाती है । शिल्प विधान की दृष्टि से लेखक ने इस उपन्यास में कई  
 युक्तियों का प्रयोग करना चाहा है, लेकिन ये प्रयोग प्रभावशाली नहीं बन पाये हैं  
 और कुल मिलाकर उपन्यास वर्णनात्मक शिल्प विधान से आगे नहीं बढ़ पाया है ।

उपन्यास का शोर्णक कथावस्तु के अनुरूप है । लेखक ने आधुनिकता  
 के लिबास में लिपटी हुई हरबंश और नोलिमा के अंधेरे बंद जिन्दगो, खम्बर खं

१ ‘माध्यम’, मई १९६५, पृ० ११०

२ मोहनराकेश : ‘अंधेरे बन्द कमरे’, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, १९६१

सम्यक्ता एवं संस्कृति की नंगी तस्वीर, राजनीतिक कुद्म और पत्रकारिता के अंधेरे बंद कोनों की हानवीन को है। कस्बापुरा का गन्दो वस्त्र में रहने वाले लोगों के अंधेरे भटक्ते हुए जावन की भी गहराई से स्पर्श किया गया है। इस प्रकार शीर्षक प्रतीकात्मक ढंग पर उपन्यास की भाववस्तु को व्यंजित करने में सफल है। डा० सुरेश मिन्हा के शब्दों में-- 'एक उपन्यास में व्युत्पन्नता के पश्चात् देश में बड़े सांस्कृतिक गतिविधियों और राजनीतिक दाव-पेंबों के साथ पारिवारिक जीवन के अंधेरे बंद कोनों का मोहन राकेश ने बड़े कुशलता से पर्दाफाश किया है....।

उपन्यास की क्या बार संधों में कहा गया है। इन बार संधों में मुख्य रूप से हरबंस-नालिमा की क्या की मुहर किया है, लेकिन सम्पूर्ण क्या की नैरेटर पत्रकार मधुसूदन है। मोहन राकेश उपन्यास की मुमिका में लिखते हैं ... ' और जहाँ तक परिचय का सवाल है, मैं सोचकर नहीं तय कर पा रहा हूँ कि इसे क्या कहूँ; आज की जिन्दगी का रेखाचित्र ? पत्रकार मधुसूदन की आत्मकथा ? हरबंस और नालिमा के अन्तर्द्वन्द्व की कहानी ?.... सब मैं नहीं तय कर पा रहा हूँ। पढ़कर आप जो निश्चय करें, वह ठीक होगा ... । याना लेखक एक साथ -- दिल्ली के वातावरण की, मधुसूदन की आत्मकथा की और हरबंस -नालिमा के पारिवारिक तनाव की कहानी की-- व्यक्त करना चाहता है। और किसी की प्रधानता देने की हड़बड़ी में उपन्यास का सम्पूर्ण कथानक गड़मगड़ और शिथिल हो गया है। जहाँ तक पत्रकार मधुसूदन की आत्मकथा का सवाल है--नालिमा-हरबंस और उसके परिवार की कहानी उसके पत्रकार जिन्दगी के अन्दर अंट नहीं पाता, क्योंकि हरबंस-नालिमा की कहानी की इतना विस्तार दे दिया गया है कि वह मधुसूदन की आत्मकथा से ज्यादा ऊपर दिखाई देने लगता है। अगर यह कहा जाय कि उपन्यास मुख्य रूप से हरबंस-नालिमा के

स्नेहचन्द जैन : 'अंधेरे साक्षात्कार', पृ० १३२

२ 'अंधेरे बंद कमरे' की मुमिका से ।

क्रांति-य को व्यक्त करता है तो मधुसूदन के पत्रकार जीवन-कथा को जबरदस्ता दूसरा हुआ कहा जायगा ।

उपन्यास के सम्पूर्ण कथा-वर्णन में पत्रकारिता या रिपोर्टिंग शिल्प का उपयोग किया गया है । उसके लिए पत्रकार मधुसूदन को माध्यम बनाया गया है । सूदन वह लिङ्को है, जिसके माध्यम से हम उपन्यास में वर्णित मनुष्यों की जिन्दगी को फाँक सकते हैं । लेकिन कथा का यह विधान अधिक सफल हो सकता था, यदि रचनाकार पत्रकारमधुसूदन का जिन्दगा का वर्णन न करता या फिर उसे मुख्य कथा से ठाक तंग पर बैठा पाता । पूरा उपन्यास पढ़ने लेने के बाद यही लगता है कि हरबंस-नालिमा का जिन्दगी और दिल्ली का दुनिया को प्रस्तुत करने के बजाय नैरेटर अपनी जिन्दगी का जयान करने लगा है और उसका यह जिन्दगी उतनी अलग और दुलभ है कि मुख्यकथा में उसका सम्पृक्ति नहीं हो पाती । इस बात को नैमिचन्द्र जैन भी स्वीकार करते हैं -- 'वास्तव में इस उपन्यास में दो अलग-अलग विषयवस्तुओं को जोड़ने और एक साथ रखने का प्रयास है : पत्रकार मधुसूदन की निजी आत्मोपलब्धि का संघर्ष और कलाकार बनने का स्वप्न देखने वालों तक रखा और उसके पति के बीच कलमकल । और इन दोनों का जोड़ ठीक नहीं बैठा है, वह न केवल अलग दिशाई पड़ता है और उससे पूरे उपन्यास की अन्विष्टि नष्ट हुई है, बल्कि उसने उपन्यास के सबसे प्रमुख और महत्वपूर्ण सूत्र -- नालिमा और हरबंस के बीच दम्पति की तोड़ता को भी हल्का कर दिया है ।' इन दो कथाओं में भी कई छोटे-छोटे चित्र हैं, जिनका सम्बन्ध न तो मधुसूदन की जिन्दगी से है और न ही हरबंस-नालिमा के कथा-प्रसंग से -- जैसे कस्बाबपुरा में य इबादतखली और उनकी टूटी हवेली में रहने वाले तथा उस गली के निम्नवर्गीय ब जीवन का चित्र, पालिटिकल सेक्टरों का कथा चित्र, पत्रकारों, लेखकों और कलाकारों का अड़ड़ा काफ़ी हाउस का वर्णन । ये प्रसंग काफी लम्बे और विस्तारपूर्ण हैं । ये अपने-आप में रोचक हो सकते हैं, लेखक के विस्तृत अनुभव की जानकारी दे सकते हैं, लेकिन उपन्यास की कलात्मकता में अतिरिक्त और ठुंसे हुए लगते हैं । लगता है लेखक की जिन्दगी में नहीं दिल्ली का परिवेश

और निम्नवर्ग की अनुभूति इस कदर उलफा हुई है कि वह उन गव को क हा कृति में चित्रित कर देना चाहता है । इस कारण कला का सम्पूर्ण ढांचा बिहर कर लुंज पुंज हो गया है ।

उपन्यास का कथानक धुमावदार है और जानबूझकर उसे उलफाकर प्रस्तुत किया गया है, जिससे रहस्य का अनुभूति बराबर बनी रहे । पहले खण्ड में, पत्रकार मधुसूदन नौ साल बाद फिर दिल्ली आता है तो अचानक कनाट प्लेस में उसकी हरबंस में भेंट हो जाती है और वह उन्हीं काफ़ी हाउस बल्ले का आग्रह करता है । कुछ टालमटोल के बाद मधुसूदन उसके गाय बला जाता है, पर 'जनपथ के कारोडार में उसके गाय चलते हुए' मधुसूदन को नौ वर्ष पहले का अपना दिल्ली का जीवन, हरबंस से परिचय और उन्हीं सम्बन्धित घटनाओं का याद आ जाती है । इसके बाद उपन्यास के पहले खण्ड का बाकी हिस्सा उन्हीं प्रसंगों को लेकर है....<sup>१</sup> यानी उपन्यास का लगभग बाधा हिस्सा मधुसूदन के फ्लैश बैक के रूप में लिखा गया है । नौ साल पहले जब वह दिल्ली के 'शरावती' में काम करता था, वहाँ का हत्की-मो फांका । यह मधुसूदन का जिनदगी का मात्र एक चित्र है, इसके सिवा इस प्रसंग का कोई महत्व नहीं है । कम्सावपुरा को बस्ता का चित्र--श्वादतअली और लड़की सुरशोब की कहानी, ठकुराइन और निम्नों का क्या फांका । इस चित्र में दिल्ली जैसे आधुनिक फैशनेबुल शहर की निम्नवर्गीय बस्तों का रोचक वर्णन है । नालिमा केवल एक बार यहाँ आता है और 'इट्स हारिबिले' कहकर चौंकता और मुंह रिकोड़ता है । बस्तों की हवेली में कई परिवार कीड़ों का भांति रहते हैं, जिसका मालिक श्वादतअली का बोरान जिनदगी के साथ अपनी युवा लड़की सुरशोब के साथ जंपरो मंजिल पर रहता है । निम्न मध्यवर्गीय हिन्दू मुसलमानों का इस गरीब बस्ता में भगड़े-फसाद और शोक-मातम के साथ ही राग रंग का बातें या समय-समय पर होती रहती हैं और साथ ही रहस्य और रोमांच की चकियों या चलती रहती हैं ।<sup>२</sup>

१ नेमिचन्द्र जैन : 'अधुरे साक्षात्कार', पृ० १२७-२८

२ 'माध्यम', फरवरी, १९६५, पृ० ७०

मधुसूदन इस बदबूदार गन्दा गली में विवशतावश रहता है, लेकिन उसका यायावर और आभिजात्य संस्कारयुक्त मन मुक्ति के लिए इटपटाता रहता है। इसलिए 'हरावतो' में नौकरो मिलने के बाद से वह नई दिल्ली को तड़क-भड़क और आभिजात्य की दुनिया में अपने को व्यस्त रखता है। हरबंस के माध्यम से उसका परिचय नालिमा और शुक्ला-सरोज से होता है और इस परिचय के बाद उसका अधिकांश वक्त इन्हीं लोगों के साथ कटता है। प्रथम परिचय ने ही सुदन शुक्ला को और आकर्षित होते हुए गंकेतित किया गया है, पर अपने इस आकर्षण के सम्बन्ध में उसे कभी मुखर होते नहीं देना गया। इस बारे में वह कभी पहल करते भी नहीं दिखाया गया। सप्ट के अंतिम पृष्ठों में अवश्य नालिमा से प्राप्त सुरजीत और शुक्ला की बदतर हुई घनिष्टता की सूचना से उतेजित होते दिखाया गया है। लेकिन अब भी वह कुछ करता नहीं, बल्कि परेशान होकर दिल्ली से बाहर चला जाता है। स्पष्ट ही मधुसूदन का यह सारा भावावेश निष्क्रिय प्रकार का है और यह निष्क्रियता भी कितने प्रकार से स्थितियों, घटनाओं और भावों के बीच ताना-बाना द्वारा स्थापित नहीं, विशुद्ध अकर्मण्यता द्वारा स्थापित है...<sup>१</sup>

उपन्यास का कथानक अप्रत्यक्ष ढंग से पाठकों के सामने उपस्थित होता है, क्योंकि कथा का समस्त ताना-बाना मधुसूदन के हाथों में ही केन्द्रित रहता है। वह उपन्यास में निष्क्रिय रहते हुए भी कथा के अधिकांश भाग को घेरे रहता है। हरबंस और नालिमा कथा सूत्र अपने आप नहीं बुलते, न लेखक अपनी ओर से सोलता है, बल्कि इसके लिए भी मधुसूदन का सहारा लेना पड़ता है। हरबंस-नालिमा दोनों अपनी स्थितियों, घटनाओं के सम्बन्ध में सुदन की सूचना देते जाते हैं और इस प्रक्रिया से कथा सूत्र पाठकों तक सम्प्रेषित होता चलता है। स्पष्ट ही वर्णनात्मक शिल्प-विधान का यह उलझा हुआ तरीका है। यहां तक कि हरबंस और नालिमा अपने मविष्य का निश्चय भी उसकी सामने रखकर और पुछकर करते हैं, हालांकि इस बारे में कोई निर्णय न देकर केवल मौन रहता है। कथा शिल्प के इस विधान में ऐसा करना आवश्यक था, क्योंकि इस माध्यम से वे अपने-आपको सोल सकेंगे। एक प्रकार

से हरबंस नोलिमा और दूसरे पात्र मधुसूदन के हाथ को कटपुतलो हैं ।

कथा के इस विधान में संवादों का स्थान महत्वपूर्ण हो गया है । पात्रों के परस्पर संवाद से कथासूत्र सुलते हैं और अधिकांश संवादों के बीच में हरबंस की उपस्थिति रहती है । हरबंस अपने भविष्य के निश्चय के बारे में सुदन को सूचना देता है--'एक बात है जो मैं तुम्हों को बता रहा हूँ । बहुत जल्दी हा मैं यहाँ से बाहर चला जाऊँगा ।'

'मतलब दिल्ली छोड़कर और कहीं नौकरी कर लोगे ?'  
नोलिमा अपने निश्चय के सम्बन्ध में सुदन से कहती है--'मैं आज तुम्हारे पास हरीलिस गई थी कि मैं एक उलफन में हूँ और फैसला नहीं कर पा रहा हूँ कि मुझे क्या करना चाहिए । ... ' । 'हरबंस ने मुझे लिखा है कि मैं वहाँ चली जाऊँ, मगर मैं तय नहीं कर पा रही कि मुझे जाना चाहिए या नहीं... ' ।'

नोलिमा हरबंस द्वारा भेजी गई बिट्टियों को मधुसूदन के सामने रखती है और सुदन क्यों का त्यों उन पत्रों को सामने रख देता है । नोलिमा स्वयं इन पत्रों को पढ़ती है । इस प्रकार यहाँ कथानक में पत्र शिल्प का भी उपयोग किया गया है । इन पत्रों के माध्यम से सिर्फ हरबंस का लंदन यात्रा और नोलिमा से दूर होकर उसकी भावुक मनःस्थिति का पता लगता है । ये अधिकांश लम्बे, विस्तृत और संस्था में ज्यादा हैं, इससे कथा आकर्षण धारित हो जाता है । हरबंस की भावुक मनःस्थिति को सूचना दो-एक पत्रों से हो हो सकती थी ।

इस कथाकृति में कथानक शिल्प के अप्रत्यक्ष विधान के इस्तेमाल के सम्बन्ध में लेखक की कमजोरी स्पष्ट है और इस सम्बन्ध में कई आलोचक सहमत

१ 'अधेरे बंद कमरे', पृ० ६८

२ वही, पृ० १३३ ।



भी हैं। राही मासूम रज़ा लिखते हैं--<sup>1</sup> इस कहानों का सबसे बड़ा रस यहाँ है कि उसे मधुसूदन सुना रहा है और उसपर ज़िद कर रहा है कि वह मासूम पात्र है। नतीजा यह होता है कि यह नैरेटर कहानों के पात्रों को हटाकर जाया जगह धर कर बैठ जाता है। और इसको वजह से कहानों के पात्रों या नोहरबंस नालिमा, शुक्ला, सुरजोत और अरुण को फैलने का जगह नहीं मिलती और यह लोग ठुंसे ठुंसे से दिक्कतें देते हैं। यह कहानों यदि हरबंस ने फर्स्ट परसन में सुनाई होती तो शायद इससे अच्छी बनी होती। क्योंकि तब हम कस्बापुरा और बस्तो हरफूल और पत्रिकाओं के दफतर और दिल्ली के गला-बूते में मारे मारे फिरने से बच गये होते। और जो पन्ने ठकुराईन, इबादतख़ाने, सुरजोद, पहलवान और बन्ना वगैरह के बयान में जाया हुए हैं, उन्हें हरबंस और नालिमा के लिए हस्तमाल किया जा सकता था। मधुसूदन को कीवजह से इस कहानों में बेजुमार छोटे-बड़े फ़्लैशबैक आये हैं जिनकी वजह से कहानों बार-बार फ़ोल खाने लगती है और रुक जाती है। मधुसूदन को ही वजह से लगभग गारो कहानों बातचीत में सुनाई चले गये हैं। हरबंस और नालिमा के दिल में फाँकने का और सुरत ही क्या हो सकती है थी। यदि कोई ऐसा आदमी फर्स्ट परसन में कहानों सुनायेगा जो कहानों का पात्र नहीं है तो बातचीत से जान बजाने का कोई शक़ ही नहीं है, क्योंकि वह हरबंस नहीं है। उसे क्या मालूम कि हरबंस पर क्या गुजरी। वह नालिमा नहीं है। उसे क्या मालूम कि नालिमा किस तूफ़ान में फँसी हुई है। इसलिए वह मजबूर है कि हिर-फिर कर हरबंस और नालिमा से बातचीत करे.....<sup>2</sup>

पहले तपठ में मधुसूदन की आत्मकथा से अधिक कि हरबंस-नालिमा के सम्बन्धों की जानकारी दी गई है। उसे पूरे उपन्यास में अजोब सा उलफ़ा हुआ और अधूरा दिखाया गया है। वह क्या चाहता है, उसका क्या

-----

१ ललित शुक्ल : 'दिक्कतों का परिवेश', पृ० ६०-६१

विज्ञा है जिसके लिए वह हटपटाता रहता है, अन्त तक समझ में नहीं जाता । एक हल्का-सा संकेत मिलता है कि वह साहित्यकार बनना चाहता है और अपने बिसरे हुए विचार फाँटलों में बन्द भी कर रहा है । एक कालेज में वह अध्यापन भी करता है, लेकिन वहाँ भी सन्तुष्ट नहीं है । नालिमा में गहरा सम्पृक्ति होते हुए भी छोटी-छोटी बातों को लेकर बहस करता रहता है ।

हरबंस की पत्नी महत्वाकांक्षिणी नालिमा की कहानी सबसे रोचक है । हरबंस के हो दिलवस्पी जगाने पर वह पेटिंग करता है, लेकिन हास स्तुति न होने के कारण इसके प्रति मोह खलित होता गया । हरबंस का ही प्रेरणा से बाद में वह नृत्य का अभ्यास करने लगे, लेकिन गुरु हाउस के प्रदर्शन के बाद से हरबंस को उसको नृत्यकला से भी उकता जाता है । नृत्य की अपने व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति का माध्यम बनाने का प्रयास किसी भी संवेदनशील आत्मसजग तथा सौन्दर्य-बोध और नैतिक दायित्व युक्त स्त्री के लिए अनिवार्य संघर्ष का प्रतीक है--अन्य कलात्मक विधाओं में इतनी अधिक विस्फोटक संभावनाएँ नहीं होतीं....<sup>१</sup> हरबंस का सोफा और उकताष्ट जो बराबर बना रहता है, उसको स्पष्ट तो नहीं किया गया है, पर सूक्ष्मात्मक ढंग पर इंगित कर दिया गया है । वस्तुतः हरबंस-नालिमा का तनावकिसी भी अवस्था में बहुत गहराई पर उजागर नहीं होता, एक साधारण-सी बात को जैसे सोचतान कर अत्यन्त महत्वपूर्ण बनाने की जबरदस्ती कोशिश की गई है । शुरू से अन्त तक इन दोनों के संघर्ष का ग्राफ एक ही बरातल पर नितान्त समतलीय है रहता है, उसमें अधिक उत्तेजक उठा-बढ़ाव जाता ही नहीं<sup>२</sup> । वे बार-बार अत्यन्त सतही बातों को लेकर एक ही मंनिमा और एक ही भाषा में फगड़ा करते हैं । प्रायः वे एक दूसरे की कुछ न समझने और संवेदनहीनता का आरोप लगाते हैं और परस्पर चुप रहने, न बोलने, बकवास न करने और चले जाने के लिए बीसते हैं । केवल विदेश में होने

१ नैमिचन्द्र जैन : 'बधुरे साक्षात्कार', पृ० १२६

२ वही, पृ० १३०

वाला घटनाओं में कुछ विविधता है, वह भी परिवेश और परिस्थितियों के कारण । पर वहाँ भी संघर्ष का अभिव्यक्ति उसी प्रकार का स्थिति और शब्दावली में होता है, और पुनरावृत्ति के प्रभाव को हाँ पुष्ट करती है । इस कारण इस संघर्ष का कोई गहरा केन्द्र नहीं उभरता, यद्यपि मंगिमा निरन्तर यहाँ बना रहता है । विशेषकर हरबंस तो हरबार कुछ ऐसा भाव दिखाता है, जैसे वह कितने बड़े नैतिक मानसिक और आध्यात्मिक अंतःसंघर्ष से पीड़ित है ।

हरबंस अपना धासिस पुरो करने के लिए लन्दन चला जाता है पर वास्तव में वह नोलिमा और उसके परिवर्तों के व्यवहार से दुःखी होकर गया था । किन्तु एक सप्ताह भी नहीं बीते थे कि वह नोलिमा के बिना आकुलता से भर उठता है और तुरन्त चले जाने का भावुकतापूर्ण आग्रह करता है । वास्तुतः हरबंस और नोलिमा दोनों एक-दूसरे के बिना नहीं रह सकते, पर एक साथ रहने पर उनके व्यक्तित्व का मेल नहीं बैठता पाता । क्योंकि हरबंस संस्कारों में बंधा है, जब कि नोलिमा स्वयं मुक्त । मासुका और सेवेदनशाल पत्रों को पढ़कर उसका बेचैनो महसूसकर वह लन्दन हरबंस के पास जाती है, किन्तु वहाँ पहुँचकर फिर उसी माथा में, उसी आयाम में एक दूसरे से तंग होने लगते हैं । यहाँ का आर्थिक परिस्थितियाँ तनाव को और भी मुखरित करती हैं । नोलिमा जैसी महत्वा-कांक्षिणी युवती के लिए 'बेबीसिटर' बनकर गुजारा करना अत्यधिक पीड़ा पहुँचाता है । इसीलिए उमादत्त रूप के साथ नृत्य प्रदर्शन के लिए काम मिल जाने पर हरबंस के मना करने के बावजूद चली जाती है । विदेशों में कई सफल प्रदर्शन के बाद रुप तो वापस लौट जाता है, लेकिन नोलिमा एक बर्मा 'बेबारा' कलाकार के साथ कुछ दिनों के लिए पेरिस रुक जाती है । उसके साथ बिताये गये दिनों एवं निश्कल सम्बन्धों के बारे में जब वह हरबंस को बताती है, उस समय से दोनों के तनाव का संघर्ष और तीव्र हो जाता है । इन्द्र को इस स्थिति को और भी जीवन्त किया जा सकता था, लेकिन लेखक जैसे जानबूझकर उस स्थिति से

बच्चे का प्रयत्न करता है । तनाव का तोत्र उदैलन नहीं दिखा सका है ।

भारत लौटने के पश्चात् नोलिमा को नृत्य संबंधी महत्वाकांक्षा और भाव बढ़ती है और 'कला निकेत' की सहायता से नृत्य प्रदर्शन की योजना बनाती है । सारे प्रयत्नों एवं तैयारियों के बावजूद प्रदर्शन लगभग असफल रहता है और इस निराशाजनक व असफलता का सारा दोष नोलिमा हरबंस के ऊपर आरोपित करती है । कुछ ही दिनों में अपनी साफ के कारण नोलिमा हरबंस को छोड़कर अलग रहने लगती है । यद्यपि दोनों यह समझते हैं कि उनके हित में यह अच्छा हा हुआ, किन्तु दोनों अलग रहकर पुनः बेचैन रहते हैं । हरबंस छटपटाता हुआ बंद कमरे में छटपटाता हुआ शराब पीता है और नाटकीय ढंग से पर एक हा दिन में नोलिमा वापस लौट आती है । 'सामने रसोईघर में मिट्टी के तेल कास्टोव जल रहा था और उसके ऊपर भुकी हुई सी नोलिमा लड़ी थी ।.....' बाद में वह कहती है -- '..... मैं इ जाना नहीं चाहती थी, मगर मैंने फिर सोचा कि ... सोचा नहीं, मुझे लगा कि .... शायद अब यही ठीक है ।' इस प्रकार वर्षों तक फेशन की दुनिया के छोटे-छोटे और हास्यास्पद कारणों से दोनों पति-पत्नी के बीच बुरी तरह छटपट होते रहने के बाद, अन्त में दोनों का मिलन हो जाता है और उसके बाद नानी वाली कहानी को तरह शायद दोनों सुप्त से रहने लगते हैं । यह है नोलिमा और हरबंस, दोनों के रहस्यमय चरित्र की अद्भुत बचकानी परिणति ।

इस प्रकार उपन्यास के अन्तिम तीन तथ्यों में हरबंस-नोलिमा के सम्बन्धों को ही विस्तार मिला है, किन्तु साथ साथ कुछ छोटी कथाएं भी चलती हैं-- कस्बापुरा के ठेके ठकुराइन को उजड़ने की कथा पालिटिकल सेक्टरों का कथासूत्र तथा मार्मिकप्रसंग मधुसूदन-सुष्मा श्रीवास्तव की कहानी ।

-----

१ 'अंधेरे बंद कमरे', पृ० ५३२

२ वही, पृ० ५३३

३ 'माध्यम', फरवरी, १९६५, पृ० ७३

ठकुराइन अपना सब कुछ लोकर करनावपुरा को गंदी गलियों के सम्बन्ध में निकले लेख के बारे में पुनः के लिए सुदन के पास करोलबाग आता है। इधर-उधर की बातचीत के बाद सुदन के विवाह का संदर्भ म मा उठाता है। और जब वह अपनी रुबि साधा-सादी लड़की के विषय के बताता है उस समय अप्रत्याशित ढंग से वह अपनी लड़की निम्मा को ओर इशारा करता है। लेकिन चौंकर यहाँ वह इस बात को लगभग अनुमाना सा कर देता है।

उपन्यास के अन्त में मधुसुदन दिवला का लालक हानने के बाद सुषमा श्रीवास्तव से ऊब जाने के बाद ठकुराइन की अनाथ लड़की निम्मा को प्रेमोपहार देने के लिए टैक्सो में बल पड़ता है : 'मैंने एक लम्बी सांस ली और मन में कुछ हल्का महसूस करता हुआ सीट पर थोड़ा और नोबे की तिसक गया।' उपन्यास को यह अन्तिम परिणति भी फिल्मों और अनावश्यक नाटकीय-सी लगती है। डा० सुरेश सिन्हा के शब्दों में--'मधुसुदन के प्रसंग में सुषमा का प्रसंग जितना रोचक है, उसका अंत अत्यन्त नाटकीय और आरोपित है। जिसप्रकार एक सस्ते फिल्मों लटके का सहारा लेकर उसके रहस्य का पर्दाफाश कराकर निम्मा के पास मधुसुदन को भेजकर 'जैसे उसके बिन फिरे' जैसे हो समी गरीब लड़कियों के दिन फिरे' की मुद्रा में लेखक यह प्रसंग समाप्त कर देता है, वह नितान्त सतही और अविश्वसनीय लगता है।'

उपन्यास के पात्रों का चरित्रांकन भी कथानक की भांति उलफटा हुआ, अस्पष्ट और शिथिल है। कोई भी पात्र ऐसा नहीं है, जिससे उपलब्धि की कुछ आशा की जा सके। कहने के लिए उपन्यास में पात्रों की संख्या तो अधिक है, लेकिन मुख्यरूप से मधुसुदन-हरबंस-नीलिमा ही पूरा कथा में हाथे रहते हैं। फिर भी इनका चरित्र कला की दृष्टि से उत्कृष्ट नहीं बन पाया है। '.....प्रायः सारे उपन्यास की प्रमुख घटनाओं -- या नायक-नायिका की प्रतिदिन की मानसिक प्रतिक्रियाओं के चित्र पाठक के आगे परोक्षरूप में उभारे जाते हैं-- उन्हें प्रत्यक्ष में देखने, सुनने, कल्पना करने और समझने का कोई अवसर

१ 'जैसे बंद कमरे', पृ० ५३६

२ सुरेश सिन्हा : 'हिन्दी उपन्यास', पृ० ३५२

हो बहस नैरेटर नहीं देता । हरबंस नैरेटर को नोलिमा और उसके परिवेश के सम्बन्ध में जो कुछ बताता है, वह ज्यों का त्यों लिपिबद्ध कर देता है और स्पष्ट ही वह यह आशा करता है कि पाठक हरबंस का रंगो-रुखों पुवाग्रहों आंखों से नोलिमा का सही चित्र अपने मन में उतार लेगा और नोलिमा निजी आंखों में प्रतिबिम्बित हरबंस का जो रूप चित्रित करता है, पाठक को उसी के नायक के सच्चे रूप का कल्पना कर के सन्तुष्ट (अर्थात् असन्तुष्ट) रह जाना पड़ता है । क्योंकि नैरेटर यद्यपि हरबंस और नोलिमा दोनों के निकट सम्पर्क में रहता है, तथापि वह अपनी तथाकथित 'तटस्थ' दृष्टि से उनमें से किसी के भी चरित्र का यथार्थ प्रस्फुटन करना पसंद नहीं करता । वह केवल जलग-जलग शीशों में फलकते हुए उनके विभिन्न प्रतिबिम्बों को प्रक्षिप्त करता हुआ चलता है । फल यह देखने में आता है कि दोनों में से एक का भी व्यक्तित्व सुस्पष्ट, सजीव और मूर्तरूप में पाठक के आगे प्रस्फुटित नहीं हो पाता । दोनों जैसे पुआल के बने स्प्रिंगदार पुत्ले हों, जिन्हें ऊपर से मनमाने ढंग से सजाकर लेखक (या नैरेटर) इच्छानुसार नचाता चलता है ।<sup>१</sup>

हरबंस के चरित्र को कथाकार ने प्रारम्भ से ही रहस्यपूर्ण बनाये रखा है । उससे बराबर यह प्रतीत होता है कि वह कोई महत्वपूर्ण और गहरे 'विजन' की तलाश में, किन्तु उसका विजन क्या है ? अन्त तक स्पष्ट नहीं होता । चूंकि पात्रों की चरित्राभिव्यक्ति अप्रत्यक्ष विधि से की गई है, इसलिए हरबंस के व्यक्तित्व के सूत्र को नोलिमा सेकेतित करता है और नोलिमा के व्यक्तित्व को हरबंस तथा दूसरे पात्र सोलते हैं । हरबंस के व्यक्तित्व का सूत्र नोलिमा को मेजे गये छद्म पत्रों में भी देखा जा सकता है । आधुनिक भारत में बहुत सारे ऐसे व्यक्ति मिलजायेंगे जो करना बहुत कुछ कहब चाहते हैं, बहुत ऊपर उठने की आकांक्षा रखते हैं, एक अस्पष्ट रूपान्ते आदर्शवादिता से आक्रान्त रहते हैं, लेकिन वह आकांक्षा-आदर्श क्या रहता है, उन्हें स्वयं ज्ञात नहीं रहता



और जिन्दगी भर मारक्य मो निराशा और अफलता में घुटते और बटपटाते हैं। हरबंस का चरित्र भी कुछ इसी प्रकार का है। उसमें अहं और अधिकार भावना भी प्रबल है। यह अधिकार भावना नालिमा से अधिक शुक्ला के सम्बन्ध में देखा जा सकता है। लंदन चले जाने पर जब बिना बताये शुक्ला सुरजोत से विवाह कर लेता है, उसके बाद से हरबंस शुक्ला को सुरत में देखना नहीं चाहता। वह कहता है-- 'मगर फिर भी मुझे सबसे ज्यादा शिकायत इस लड़की से है कि इसने मेरी लौटकर आने का इन्तजार क्यों नहीं किया।' उसके चरित्र का सबसे आकर्षक पक्ष नालिमा के सम्बन्धों को लेकर है। किसी समय उसने अपनी जान पर खेलकर नालिमा का जीवन बचाया था और विवाह हो जाने के बाद थोड़े समय में ही दोनों में तनाव की स्थिति निरन्तर बनो रहती है। इसका कारण केवल यही था कि दोनों के व्यक्तित्व के बीच अन्तराल था। विडम्बना यह है कि दोनों साथ रहते हुए एक दूसरे से कटे कटे और असन्तुष्ट रहते हैं और मुक्त होना चाहते हैं, लेकिन अलग हो जाने पर एक दूसरे के बिना बेचैन और व्याकुल हो उठते हैं। हरबंस पत्र में लिखता है-- 'तुम्हारे साथ और तुम्हारे बिना दोनों ही तरह जिन्दगी मुझे असम्भव प्रतीत होती है।' कुलमिलाकर हरबंस का चरित्र अशुभ, शिथिल और लिजलिजा प्रतीत होता है।

हरबंस के विपरीत नालिमा का पात्रांकन आकर्षक और रोचक है। वह एक ओर आधुनिक फैशनेबिल समाज और आभिजात्य के प्रति आकर्षित है और उसी में जीने की कोशिश करती है, दूसरी ओर परम्परा और अपने संस्कारों से भी हटकारा नहीं पाती। वह परम्परा और आधुनिकता दोनों के लिंबाव में जीती है। एक बार के <sup>परिचय</sup> से वह उससे झुल जाती है। 'फार्मेलिटी' उसके व्यक्तित्व का अंग नहीं। जो मन में आया झुले दिल से

१ 'अंधेरे बंद कमरे', पृ० २०३

२ वही, पृ० १६२

३ मेघिनन्द जैन : 'अंधेरे साक्षात्कार', पृ० १३१

कह डालता है। हरबंस से इतना लिये चिढ़ता है कि वह अपने को इतना अधिक छिपाता क्यों है ? कस्ताबपुरा को गन्दी बस्तो में पहला बार प्रविष्ट होने पर उसकी आभिजात्य मनोवृत्ति जाग उठती है। वह कहता है,--"मैंने समझा था कि कस्ताबपुरा कोई अच्छी साफ़ बस्तो होगा।.... ऐसी जगह इन्सान रह हो कैसे सकता है।" वह आत्मोपलब्धि के लिए तपस्चर में लगा है, बैचन है, रास्ता नहीं पाती और झटपटाता रहता है....<sup>१</sup> शुक्ला कहता है, "उन्हें जिन्दगी में जो कुछ मिला है, उसको वे परवाह नहीं करते और जो कुछ नहीं मिला, उसी के पीछे भटकते हैं।.... वे जिन्दगी भर एक मृगतृष्णा के पीछे भटकते रहेंगे और इसी तरह झटपटाते रहेंगे।"

उपन्यास में मधुसूदन के चरित्र को लेखक ने सबसे अधिक महत्वपूर्ण बनाने की कोशिश की है और इसके लिए उसने 'नैरेटर' का चित्ता मो लगाया। लेकिन उपन्यास का दुर्भाग्य कहा जाय कि वह पुरा कथाकृति में एकदम कमजोर और महत्वहीन ब पात्र बना रहता है। उसका उपन्यास के कथानक में इसके बिना कोई हेसियत ही नहीं कि वही हरबंस और नालिमा के अंधेरे बंद दिनों की कहानी सुना रहा है। रात के सत्तम होते ही जब कहानी सत्तम हो जाती है तो क्याकार मधुसूदन बला जाता है। 'न्यू हेराल्ड' के पत्रकार के रूप में उसको गिनती चरिष्ठ और अनुभवी पत्रकारों की तरह को जाती है। वह उपन्यास के प्रत्येक पात्रों के बीच रहता है, उन सब का विवरण देता है, लेकिन अपने क्रिया-कलाप में निष्क्रिय बना रहता है। बहुत बाद में दिखाया जाता है कि वह स्वतंत्र जीवन व्यतीत करने वाला पत्रकार सुषमा श्रीवास्तव के प्रति आकर्षित है। परिणय सूत्र में बंधने की तैयारी भी होती है, लेकिन अत्यन्त साधारण और सतही बात को लेकर सम्बन्ध टूट जाता है।

१ 'अंधेरे बंद कमरे', पृ० १२६

२ मैमिबन्द केन : 'अधुरे साक्षात्कार', पृ० १३१

३ 'अंधेरे बंद कमरे' पृ० ४०३

४ उल्लिखित शुक्ल : 'विज्ञाओं का परिवेश', पृ० ६०।

सब बात तो यह है कि यदि वह उपन्यास में न होता तो भी कोई अंतर नहीं पड़ सकता था, बल्कि उसका कलात्मक सौन्दर्य और भी बढ़ जाता ।

गुणमा, शुक्ला और ठडुराइन का चरित्रांकन संक्षिप्त होते हुए भी दिलचस्प और वृक्ष में गुदगुदी पैदा करने वाले हैं । गुणमा एक आत्मसज्जा, आत्मनिष्ठ आधुनिक स्त्री है, वह स्पष्ट जानती है कि वह क्या चाहती है और उसे पाने के लिए सर्वोत्तम प्रयत्न करती है चाहे फिर उसमें सफल नहीं होती<sup>१</sup> । सुदन लिखता है-- 'लोग कहते हैं कि गुणमा 'होम ब्रेकर' है । मगर मैं जानता हूँ कि वह घर तोड़ना नहीं, घर बनाना चाहती है । अपने लिए घर बनाने और उसमें रहने की कितनी चाह है, यह बात उसके शब्दों में ही नहीं, सारे हाव-भाव से प्रकट होता था । मैं यह भी जानता हूँ कि वह मेरे ऊपर जो इतना निर्भर है करने लगी है, उसके पीछे भी मूल भावना यही है ।' वह महत्वाकांक्षिणी और स्पष्टवादिनी है तथा पुरुषों के शासन से मुक्त रहने के लिए आर्थिक स्वतन्त्रता प्राप्त करती है । वह आधुनिक दुनिया की संयंकरता से ऊब कर अन्त में घर बनाने के लिए हटपटाता है, वह स्वाभाविक है । वह सुदन से कहती है-- '... और अपने लिए एक छोटा-सा घर बनाकर रहना चाहती हूँ जहाँ से मुझे जिन्दगी की दीवारें उस तरह छिलती नजर न आयें । मैं अपने आस पास छोटे-छोटे सुरू के साधन जुटा कर और सब कुछ भूल जाना चाहती हूँ । मेरे अन्दर बहुत महत्वाकांक्षा रही है, मगर अब मुझे उस महत्वाकांक्षा से भी डर लगता है । मैं उन्नति करना चाहती हूँ, उतनी ही जितनी कि कोई भी कर सकता है, मगर उससे पहले मैं अपने लिए सुरू चाहती हूँ, जहाँ मैं एक छोटा-सा बाग लगा सकूँ और एक एक पौधे को साँचकर बढ़ा कर सकूँ, उसको हर नयी पत्ती देखकर खुश हो सकूँ और किसी से कह सकूँ कि देखो आज इस पौधे में एक नयी पत्ती निकली है ।'

१ नेमिचन्द्र जैन : 'जधुरे साक्षात्कार', पृ० १३१

२ 'जधुरे बंद कमरे', पृ० ४४४

३ वही, पृ० ४६३

ठकुराइन अपने छोटे बायरे में भा सजाव . वं आकर्षक है ।  
 तंगो एवं फटेहालो में जिन्दगी गुजारते हुए भा विशाल हृदय लिए है । उसने  
 अरविंद और मधुसूदन को निश्चल प्यार दिया है, जो एक गरीब भाभा दे सकता  
 है । दोनों के साथे बिना वह मुंह में एक ग्रास भा नहीं डाल सकता और  
 आवश्यकता पड़ने पर आर्थिक सहायता भी कर देता है । पर ऐसे मानवीय पात्र  
 को लेकर शीघ्र ही दुध को मक्खी का तरह जल में फेंक देता है-- अत्यन्त उपेक्षा  
 से । शायद इस कारण कि नयी दिल्ली के फैशनेबुल पुतलों और पुतलियों को  
 झूठी कमक-दमक और उधार व लो हुई तड़क-मड़क के आगे उस देहाती महिला  
 के संवेदनात्मक अंतः व्यक्तित्व का तनिक भी महत्व सुन के लिए शेष नहीं रह  
 जाता ।

इसके अतिरिक्त कई एक छोटे-छोटे अत्यन्त महत्वहीन पात्र  
 हैं, जिनकी उपन्यास में आवश्यकता नहीं थी, लेकिन नैरेटर अपनी आत्मकथा में  
 उन सबको छोड़ भी नहीं पाता । इबादत अली और उनकी लड़की सुरशोद,

अन्ना , जीवन मार्गव, माष्कर, पालिटिकल सेक्रेटरी, बर्मा कलाकार ऊ-बा-नू  
 और चित्रकार, पत्रकार, कलाकार इत्यादि केवल जानकारी भर देते हैं । ये उसबार  
 की छोटी छोटी घटनाओं जैसे हैं, जिन पर कोई भी पाठक ध्यान नहीं दे पाता ।

कथा शिल्प के अपरोक्ष विधान के प्रस्तुतीकरण के कारण  
 उपन्यास में संवादों का महत्वपूर्ण स्थान है । लगभग पुरे कहानी संवादों के  
 माध्यम से अभिव्यक्त की गई है । इस सम्बन्ध में एक महत्वपूर्ण बात यह है कि  
 अधिकतर संवादों के बीच नैरेटर वर्तमान रहता है, क्योंकि प्रत्येक पात्र अपनी  
 कहानी नैरेटर को सुनाते हैं । सुनी यह है कि नैरेटर इतना छोटे हुए भी अपनी  
 ओर बहुत कम बोलता है । केवल 'हूँ', 'हाँ' कहकर सूत्र को आगे बढ़ाता चलता  
 है । जहां आवश्यकता पड़ती है, नया तुला वाक्य बोल देता है ।

इससे तो इन्कार नहीं किया जा सकता कि उपन्यास के  
 संवाद बहुत सुपरे और कहानी के कुसुल को बराबर बनाये रखते हैं । सूत्र जहां

कहीं रुकने को आते हैं, वहाँ पात्र 'तो ?' कहकर कहानी खोलने और बढ़ाने की कोशिश करते हैं, जैसे--

'तो ?' हरबंस ने घुरं के उस तरफ से मुँह देखते हुए कहा ।

'तो ?' मैंने घुरं के इस तरफ से उसे देखते हुए कहा ।

'तुम्हें जिससे मिलना था, वह तो अभी तक आया नहीं ।'

'हां, अभी तो नहीं आया ।'

'तो वलें ?'

'नहीं, थोड़ा धैर और इन्तजार कर लेते हैं'<sup>१</sup> ।

पात्रों में तनाव की स्थिति में (लाभा हरबंस और नालिमा के सम्बन्ध में ही) 'जुपरही ।' 'तुम जवान बन्द करो ।' आदि कथन कहानी में सम्बन्धों के तनाव को बढ़ाते हैं, उज्जना पैदा करते हैं । साथ ही हरबंस नालिमा को बिद्वाने के लिए बीच-बीच में अधिकतर 'हा-हा' कहता है--

'तुम हर समय अजीब बातें करते हो ।'

'हा-हा ।'

'मुझे ये बातें पसंद नहीं हैं ।'

'हां- हा ।'

अब यह 'हा- हो', 'हा-हा' क्या किये जा रहे हो ? यहाँ संवाद विस्तार नहीं ले पाते और आवश्यकतानुसार 'फिट' दिखाई पड़ते हैं । संक्षेप में, उपन्यास के संवाद कहानी में कुतूहल को बनाये रखने, अर्थगर्भित, सीमित और नये तुले हैं, जो कथाकृति में नितार बनाये रखने में सफल हैं ।

यही बात भाषा के सम्बन्ध में कहा जा सकता है ।

उपन्यास की भाषा में लेखक का कहानीकार व्यक्तित्व पूरे उपन्यास में उभरा हुआ दिखाई देता है । वह आधुनिक मानव सम्बन्धों के तनाव और घुटन की स्थिति की जीवन्त भाषा में बांधने का सफल प्रयास करता है । लेकिन इस

---

१ 'अंधेरे बंद कमरे', पृ० १८१

संदर्भ के लेखक को कुछ कमजोरियाँ भी उजागर प्रतीत होती हैं। उपन्यास में जो घटकता हुई मनःस्थिति, अस्थिर व्यक्तित्व, लक्ष्यहीनता तथा आदर्शहीनता को व्यक्त करने की चेष्टा की गई है, वह ज़ामा एक ही ढर्रे में, एक ही भाषा में, एक ही स्थिति में दुहराते रहने से ऊब होने लगता है और भाषिक ढाँचा या औपन्यासिक भाषा कुछ बिलगा बिरा-सा लगने लगता है। इसके अतिरिक्त दो एक स्थलों पर मधुसूदन की आत्मकथा में वर्णन का विस्तार आ गया है। लेखक ने दिल्ली के काफ़ोहाउस तथा उसके बनने-बिगड़ने के इतिहास का रिपोर्टिंग की आवश्यकता से अधिक बढ़ाकर प्रस्तुत किया जिसमें पाठकस्वामाविक रूप से 'बोरे' का अनुभव करता है। एक कुशल कथाकार की भाँति लेखक ने एक साथ कई शैलियों का प्रयोग किया है, लेकिन कोई भी शैली स्वस्थ रूप में विकसित नहीं दिखाई देती। ज़ाता है, कई शैलियाँ मिलकर मिश्रित शैली विधान का रूप लेती है। वर्णनात्मक, मनोवैज्ञानिक, नाटकाय, रिपोर्ताज, पत्र, क्लेशवैक आदि कई शैली शिल्प प्रयुक्त हुए हैं, लेकिन नदो के बीचों का भाँति उन्हीं समन्विति और एकान्विति क नहीं आ पायी है।

लेखक उपन्यास में दिल्ली के काफ़ोहाउस से लेकर लन्दन और पेरिस तक की सैर कराता है। लेकिन धूम-धुमाकर कहानी दिल्ली तक ही सीमित दिखाई देती है, पेरिस और लन्दन का संदर्भ केवल कामचलाऊ ढंग पर सुना दिया गया है, वहाँ केवल हरबंस नॉलिमा के तनाव, नृत्य प्रदर्शनों का ही वर्णन है, जिससे विदेश का वातावरण तो एकदम उभर नहीं पाता। निर्मल वर्मा ने 'दो दिन' में हल्के फुल्के बिम्बों के द्वारा विदेशी वातावरण को जिसप्रकार जीवन्त बनाया, उसका क्षुधांश में यहाँ लेखक प्रस्तुत नहीं कर सका है। दिल्ली के भी जिस वातावरण को लेखक प्रस्तुत करना चाह रहा है, वह पूरी तरह से सफल नहीं हो पाया है। वह वातावरण जो रोज़मर्रा की पीड़ा है, उसे ही लेखक उतार पाया है। प्रारम्भ में आभास ऐसा अवश्य मिलता है कि लेखक आधुनिक समाज



और संस्कृति को दुनिया को सघन रूप से उतार सकेगा, लेकिन पूरा उपन्यास पढ़ लेने के बाद निराशा ही हाथ लगता है। कत्साबपुरा के निम्नवर्ग का वातावरण वेरयागली का संकेत रूप में वर्णन अवश्य हो आकर्षक और जोवन्त बन सका है। जिसको लेखक से आशा नहीं की जा सकती थी।

इतना सब होते हुए अन्त में यह कहा जा सकता है कि शिल्प सम्बन्धों बहुत असफलताओं, विचाराव और कमजोरियों के बावजूद उपन्यास में आधुनिक परिवार का जो चित्र उपस्थित किया है, वह आज का यथार्थ है और उसे एक सफल कथाकार को भांति लेखक ने वर्णनात्मक शिल्प-विधान के द्वारा अन्य शैलियों को मिलाते हुए, कई पात्रों को रिपोर्टिंग स्वर पर प्रस्तुत करने के प्रयास में, नया रूप विन्यास दे दिया है। इलाचन्द जोशी के शब्द उपन्यास के शिल्पविधान का सारांश व्यक्त करते हैं--<sup>१</sup> 'उसलिए यदि हम आधुनिकता का चरमा बढ़ाकर, आधुनिकतम साहित्यालोचक का दृष्टि से ही इस आधुनिक उपन्यास को पढ़ें तो सारा परिप्रेक्ष्य ही बदल जाता है। तब हम पाते हैं कि इसमें पुरानी कला का थोड़ा बहुत छुट रहते हुए भी अधिकांशतः एक बिल्कुल ही नये रूप विन्यास को अपनाया गया है, जो आज के जीवन के चित्रण के लिए सम्भवतः विशेष अनुकूल पड़ता है।'

यह पथ बंधु था (१९६२)<sup>२</sup>

'प्रथम फाल्गुन', 'नदी यशस्वी है', 'धूमकेतु: एक श्रुति' और 'दो स्कान्त' आदि उपन्यासों से छटकर नरेश मेहता का 'यह पथ बंधु था' अपनी सार्थकता के नये परिप्रेक्ष्य की खोज करता है। इसमें जीसवों सदा के पूर्वार्द्ध के सामाजिक जीवन के मूल्यों एवं मान्यताओं में साधारणजनों का संवेदनशील और

१ 'माध्यम', फरवरी, १९६५, पृ० ७८

२ नरेश मेहता : 'यह पथ बंधु था', हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर, चिरगांव, बम्बई प्र० सं०, १९६२।

आत्मोन्नतपूर्ण चित्र उकेरा गया है, जो अनुभूतियों में गुंथा मो है और तोला मो, यातनाओं को उजागर मो करता है, लेकिन संयत पत्र में । 'इतिहास कुरों तथा महापुरुषों का होता है, जब कि हमारे संस्कृति में ऐसे अनेक साधारण जन होते हैं, जो व्यक्ति मो नहीं बन पाते, केवल संस्था होते हैं, लेकिन हम जानते हैं कि ये असफल असामान्य जन इतिहास न हों, महापुरुष न हों, किन्तु मनुष्य होते हैं ।' उपन्यास को सामान्य जनों को मानुष गाथा इतनी संवेदनशीलता और सचाइयों से व्यक्त को गई है कि यह साधारण न रहकर विशिष्ट बन गया है, ये पात्र साधारण हो हैं और समाज में ऐसे अनेक पात्र बिखरे पड़े हैं, जिन्हें हमें याद वह तक नहीं रहता, किन्तु उपन्यास के ये साधारण जन इस सूची से चित्रित एवं नियोजित हैं कि आसानो से भुलाये नहीं जा सकते । पात्रांकन को यही विशिष्टता इस उपन्यास को ऊंचा उठाने के लिए पर्याप्त है ।

शोधर अपने कस्बे में एक सरकारी स्कूल में अध्यापक है । वह अपने राज्य का इतिहास लिखता है, जिसकी काफी प्रशंसा होता है; लेकिन राज्य के शासकों को पर्याप्त सम्मान न देने का उस पर आरोप लगाया जाता है और उसमें आवश्यक संशोधन करने के लिए कहा जाता है । शोधर अपने आत्मसम्मान को तोड़ नहीं पाता और विवश होकर त्यागपत्र दे देता है । वह कस्बा छोड़कर इन्दौर और काशी के जनसंकुल और कोलाहलमय दुनियां में कई वर्षों तक जुमता रहा, फिर भी साधारण का साधारण ही रहा । नदों को तरह यात्रा करता हुआ बहता रहा, लेकिन कुछ मो न प्राप्त करते हुए अन्त में अत्यन्त निराश, थका हुआ, टूटा हुआ अपने परम पद की ओर वापस आता है । काशी छोड़ते हुए उन्हें वैसा हा लगता है, जैसे समाप्त होती हुई नदी सम्पूर्ण प्राणमना होकर धावित होती है, अपनी यात्रा को हमेशा के लिए सोंप देने को । जिस पथ पर चलने के लिए उन्होंने अपना घर छोड़ा था, वह उनका अपना नहीं था । वे अन्तिम रूप से

-----  
१ 'यह पथ बंधु था' की भूमिका से ।

समझ गये थे कि उनका कोई सामाजिक उपयोगिता नहीं है । वे जिस पथ पर भी बढ़ते हैं वहाँ थोड़ा दूर चलने पर ही वो मार्ग फूटने लगते हैं<sup>१</sup> । उनका पथ अपना घर था, नितान्त साधारण होकर जाने का, इसलिए उनको लौटना ही पड़ा । यही पथ इक उनका बंधु था --

ए पधरे ग्रामे प्रवेश हुअए बधु

वितरि बुकुर ममता मुसर मधु

पुअ पुअ नाता-नातुणो रे रलि

मस्ताणि ए पधे फेरे ।

जाशिबा जनर सादगी ए पथ

फेरिबा जनर बंधु ।

इस प्रकार चरित्र-चित्रण और कथानक उपन्यास के नाम को नार्थक करता है । दूसरे शब्दों में, उपन्यास का नामकरण चरित्रांकन और कथात्मकता के अनुकूल है और लेखक के उद्देश्य को सम्पूर्णतः स्पष्ट भी करता है । सारांश में, उपन्यास के नाम का चयन सोद्देश्य और वस्तु तथा शिल्प के अनुरूप किया गया है ।

उपन्यास का कथानक लम्बा और विस्तृत होते हुए भी सुगठित और कसा हुआ है । पूरे कथानक को चार सण्डों में विभाजित किया गया है । पहले सण्ड में कथा का सूत्र(सूत्र-मथ) है, जिसके द्वारा टूटो और बिसरो हुई कथा को जोड़ने का प्रयास किया गया है, क्योंकि कथा दोत्र एक स्थान पर न होने के कारण वह बहुत कुछ बिसर जाता । उज्जैन के पास एक काल्पनिक कस्बे में श्रीधर-परिवार की सुस्थिर से गाथा कही गई है, लेकिन जब श्रीधर मागकर हंदौर और फिर बनारस जाता है, तो प्रायः पूर्वकथानक अर्थात् कस्बे की कथा से उसका सूत्र असम्बुक्त सा प्रतीत होता है । इस बिसराव से बचने के लिए लेखक श्रीधर को पुनः कस्बे की ओर वापस भेजता है साथ ही सूत्रपथ में बनारस से 'संस्तनाद' की प्रति भेजकर अलग बिसती कथा को जोड़ता है । 'संस्तनाद' में प्रति सप्ताह कस्बे की खबरें देने लगी हैं, इसके माध्यम से यहाँ के लोगों में चेतना और हलचल आने

१ 'यह पथ बंधु था', पृ० ५८६

लगता है। वैसे सम्पूर्ण कथावस्तु मुख्यतः श्रीधर की कथा होने के कारण आधुनिक जुड़ा हुई और सिलसिलेवार लगता है। 'सुत्रपथ' में देवोसिंह ठाकुरिया श्रीधर के लिखे हुए पत्र को तोलकर पढ़ता है। उसे महसूस विरवास नहीं होता कि उसके 'गुरु जो' श्रीधर बाबू ? जो बिना कुछ कहे-मुझे एक दिन अनायास चले गये थे, कल आ रहे हैं।..... और उसके सामने आज से पच्चीस वर्ष पूर्व 'गुरु जो' मुर्त हो उठे। और अन्त में शेष पथ देकर बीच के पच्चीस वर्ष की कथा को जोड़ देने से उत्तम और भी समन्वित और कसाव का सौन्दर्य लक्षित होता है। शेषपथ में बीच के छूटे हुए कथानक को पूर्वपथ और उत्तरपथ से जोड़कर अन्तिम परिणति हो गई है। इस युक्ति के प्रयोग से उपन्यास की कथाविवान पुराना और वर्णनात्मक होकर भी नया सा दिखाने पड़ता है। मेमिचन्द्र जैन के शब्दों में--'किन्तु उसके शिल्प की विशिष्टता उसकी सरलता में है, किसी सीखी प्रयोगात्मक में नहीं। उसके वर्णनों में कथा के सम्बन्ध सुत्रों में प्रवाह है, निरन्तरता है और बीच-बीच में तो ब्रह्म सघनता भी।'

सामन्तवाद को छाया में से प्रभावित कस्बा जहाँ सब कुछ रुका हुआ सा हुआ, ठिठका हुआ सा है, जहाँ एक छोटी सी घटना बड़ी घटना का रूप ले लेता है, पूजा और ब्राह्मणी संस्कारों से ग्रस्त श्रीनाथ ठाकुर कीर्तनिया के परिवार के क्रमशः टूटने और सघन मानवीय करुणा, मुक रिसती हुई यातना, बिसर-बिसर कर घिसटते हुए चलते रहने की कथा है, लेकिन यह कथा मुख्यरूप से श्रीधर के वृत्त पर घूमते रहने से उसी की कथा बन गई है। श्रीधर क ही कथा का केन्द्रबिन्दु, मोक्ता और परिणति तक पहुँचाने वाला है।

कथाभूमि का दृष्टि से उपन्यास की कथा को तीन मार्गों में विभाजित किया जा सकता है। पूर्व पथ में कस्बे की कथा और उत्तर पथ में हंवर तथा बनारस की कथा लेकिन बीच-बीच में कस्बे की कथा को भी लेकर नहीं मूलता और कथा सुत्रों के साथ उसकी सम्पृक्त करता चलता है। शेष पथ में पुनः वह कस्बे की ओर लौट आता है।

१ 'यह पथ बंधु था', पृ० १६

२ 'माध्यम', अगस्त, १९६४, पृ० ८८

उपन्यास की कथा आधुनिक शोधर के जीवन की यात्रा और संघर्ष तथा उसके परिवार की क्रमशः टूटने जाने की कथा है। प्रथम खण्ड का कथानक दोत्र कस्बा हो है, जिसमें शोधर परिवार के अलावा गाडगिल हेडमास्टर, नारायण बाबू, पेमेन मजूमदार, बाला साहब और उनकी पुत्री इन्दु हैं। शोधर बाबू सीधे साधे इन्सान, यहां तक कि दुनियादारी से एकदम विरक्त और उसी प्रकार पत्नी सरो भी सब कुछ सह लेने वाला पुरुष की धैर्य की भांति। बड़े भाई श्रीमोहन ने सिरसेदार बनकर रिश्तों के पैतों से अच्छी पुंजी जमा कर ली और अलग मकान बनवाना चाहते हैं। छोटा भाई श्री वल्लभ घोड़ा डाक्टर बनकर पहले से ही अलग है। और इस टूटते हुए परिवार के बीच शोधर तीन बच्चों और पत्नी का बोझ लिए हुए नौकरी से त्यागपत्र दे देता है। सरो जारा दिन घर का काम करते-करते थककर बुरी जाती है, किन्तु फिर भी कुछ बर्हण कहती नहीं। जेठानी बेटे-बेटे हलूम चलाते हैं, परिवार के मुत्तिया श्रीनाथ ठाकुर सब कुछ देखते हुए भी विष्णु सहस्र नाम का पाठ करते हुए झुप हो जाते हैं।

नारायण बाबू और पेमेन बाबू की अपनी कोई कथा नहीं है, वे केवल शोधर की कथा में सहायक रूप से आये हैं। कथा-सूत्र के इस खण्ड में 'शेखर : एक जीवन' की भांति छोटे-छोटे फ्लैशबैक की युक्ति का भी उपयोग किया गया है। ये शोधर व्यक्तित्व के निर्माण एवं चरित्रोद्घाटन में सहायक हैं। इन्दु और शोधर के बचपन के सुकुमार चित्र पूर्ववलोकन के आधार पर प्रस्तुत किए गए हैं। इन्दु शोधर से दस वर्ष बड़ी है और अपना समस्त निश्कल प्रेम-दुलार शोधर को देती है। यद्यपि उसके मूल में उसकी अतृप्त कामेच्छाएँ ही क्रियाशील रहती हैं, लेकिन सकाश स्थल को छोड़कर लेसक उसका स्पष्ट उद्घाटन नहीं करता। यह उसकी विशिष्टता है। बालक शोधर पर इन्दु की अभिजात्यता और सरलता, कलाप्रियता और स्तुतन्त्रता आदि अन्तर्विरोधी व्यक्तित्व का गहरा प्रभाव पड़ता है। इन्दु शोधर को सिखाती तो बहुत कुछ है, लेकिन उस कच्ची उम्र की स्वप्नशील अधिक बना लेगी छ पाती है। किसी ठोस-मजबूत शिक्षा को और नहीं ले पाती। इन्दु वह शक्ति नहीं दे पाती, जिससे बाद में शोधर कुछ कर पाता, बल्कि वह बाजीवन निष्क्रिय, परावलम्बी और निःस्व बना रहा।

यह कारण है कि वह अपने टूटते हुए परिवार को बचा नहीं पाता और स्वयं निःसंग बना रहता है ।

उत्तरपथ में थोड़ी सी उज्जैन का क्या और फिर इंदौर और बनारस को क्या संयोजित का गई है । आधर एक रात जुपवापघर त्याग देते हैं, यह भी नहीं सोचते कि उनके चले जाने के बाद क्या होगा । कदम निस्पृह भाव से रात भर बलकर उज्जैन चले जाये । दिन भर मटककर कई जगह अपमानित होकर उसी रात इस मय से कि नारायण बाबू अवश्य उसे ढूँढने आये होंगे-- गाड़ी से इंदौर चले आते हैं । क्या का विस्तार यहां से प्रारम्भ होता है । क्यानक की स्कान्दवृत्ति में यह क्या विस्तार उत्पन्न कर सकती थी, किन्तु श्रीधर से जुड़ी रहने के कारण, इसमें विस्तार नहीं प्रतीत होता । इंदौर की क्या में बिशन के सम्पर्क का पर्याप्त प्रभाव उसपर पड़ता है । इस कथासूत्र में कई लोग हैं, जिनसे वह न्युनाधिक प्रभावित होता रहता है । स्वदेशी आन्दोलन और राजनीति में जातकबादो कार्यकर्ताओं के सम्पर्क में जाने पर भी उसमें कोई तीव्र बेचैनी उत्पन्न नहीं होती । वह अपनी ओर से कोई सक्रिय कदम नहीं उठाता, जैसे अन्यमनस्क भाव से सब कुछ होता चला जाता है । सबैरे चर बने उठकर घुमने जाना, दिन में काम का तलाश करना, पुस्तकालय में बैठकर पढ़ना, रात्रि पाठशाला में मजदूरों को पढ़ाना, और काफी रात गये घर पहुँचना । यहाँ उसका नित्य कर्म था । बीच-बीच में पुस्तकें साहब के स्वदेशी आन्दोलन में भाग लेना, भाषण सुनना, कांग्रेसी दफ्तर के सहाय कार्य देना, लेकिन यह ध्यातव्य रहे कि उन्होंने कोई ऐसा कार्य नहीं किया, जिससे साधारण से ऊपर उठ सकें । उनका अपना सहयोग नहीं के बराबर कहा जायेगा ।

नारायण बाबू के मय से कुछ दिनों के पश्चात् श्रीधर को इंदौर छोड़कर बनारस चले जाना पड़ा । इंदौर में तो वे बिशन पर आश्रित थे, जोविका के लिए कुछ मटकना नहीं पड़ता था, लेकिन अजनबी शहर काशो में उन्हें सड़ो बोटी का पसीना रक करना पड़ा । शास्त्री जी की सहायता से एक स्थानीय प्रकाशक के यहां 'ग्रुफ रीडिंग' का काम करते निर्लिप्त भाव से



है: महीने बिता दिया, जैसे किसी बाज के प्रति उन्हें जिज्ञासा नहीं, इच्छा नहीं। अपने आप जो हो जाय, तो हो जाय, अपना जोर से प्रयास करने का प्रवृत्ति नहीं। धीरे-धीरे वे पंडित शिवनाथ त्रिपाठी 'कविराज', बाबु जगन्नाथदास रत्नाकर, शास्त्री, राय विपुलकृष्ण, महामहोपाध्याय पंडित त्रयोभ्यानाथ बाबूदेवी आदि साहित्यकारों के दरबार में उपस्थित होने लगे। 'हिन्दो हितकारिणी' में सहायक बनकर और कठोर परिश्रम के पश्चात् प्रदेसांक निकाला और उसे मारतेन्दु के बाद की दूसरी क्रान्तिकारी पत्रिका का सम्बोधन मिला। लेकिन यहां भी श्रीधर केवल निमित्त मात्र बनकर रह गया। इस बाबू उन्होंने कांग्रेस आंदोलनों में भाग लेना भी प्रारम्भ कर दिया। यहां उनमें हल्का तनाव भा देखा जा सकता है। कभी क्रान्तिकारियों की तरफ झुकते प्रतीत होते, तो कभी गांधी जी का स्वदेशी आन्दोलन उन्हें उचित जान पड़ता, लेकिन वे कुछ निर्णय नहीं कर पाते थे।

स्वदेशी आन्दोलन में भाग लेते हुए उन्हें औजों के दमनका का शिकार होकर कैद जाना पड़ा। अब धीरे-धीरे उन्हें यह अनुभव होता जा रहा था कि कांग्रेस में आगे बढ़ने के लिए व्यक्ति का सामाजिक स्थिति अच्छी होनी चाहिए। जेल से निकलने के बाद उन्हें लोगों के मुहौटे साफ नजर आ रहे थे। धन और देश्वर्य से युक्त लोगों के हाथ में आन्दोलन की बागडोर थी जो स्वार्थ लोलुपता के कारण आन्दोलन और आवाजों की लड़ाई में भाग ले रहे थे। जिस उत्साह और कर्मठता को लेकर उन्होंने कुछ क्रान्तिकारी कार्य करने का व्रत लिया था, उसके आगे अपने ही दिक्कत लोग बाधा बन रहे थे। उन्हें लगने लगा कि धीरे-धीरे परिस्थितियाँ से घिरने लगे हैं और व्यक्ति बलग होते च जा रहे हैं। रामलालावन बाबू को सहायता से 'शंखनाद' साप्ताहिक निकाला, ओजस्वी और निर्मोक्त सम्पादकीय के कारण उसकी लोकप्रियता दिन-प्रति दिन बढ़ने लगी। लेकिन सकलदासनारायण सिंह के राजनीतिक गोटों का बार बार सामना करना पड़ रहा था और अन्त में पराजित भी होना पड़ा। 'शंखनाद' के प्रेस में ताला लग गया और पराजित, शोहत, विवश होकर अपने कस्बे की ओर वापस आना पड़ा। इस प्रसंग को लेकर ने नाटकीय मुद्रा में उपस्थित करना

चाहा है। अप्रासंगिक रूप से, कई वर्षों के बाद हंडु बोधी से मुलाकात होती है और वह श्रीधर को अपने सोनामाटो को ओर लौट जाने को कहता है। श्रीधर उसे इन्कार कैसे कर सकता था। नेमिचन्द्र जैन के शब्दों में -- "... अपने व्यक्तित्व की अव्यवहारिकता और निष्क्रियता और राजनीतिक तथा साहित्यिक जीवन को कुछ दलबन्धियों के कारण वह किसी तांत्र महत्वाकांक्षा अथवा आन्तरिक प्रेरणा के अभाव में न तो कुछ कर सक पाता है, न कुछ बन पाता है। अन्त में पच्चीस वर्ष बाद असफल, पराजित, टूटा हुआ अपने घर लौट जाता है।"

इन पच्चीस वर्षों के लम्बे समय में श्रीधर का सम्बन्ध अपने कस्बे से असम्पृक्त रहता है। इससे मूलकथा में बिसराव का आभास होता है, जैसे हंदौर और बनारस की कथा कस्बे की कथा से अलग प्रतीत होती है, लेकिन इस बिसराव से बचने के लिए लेखक बीच-बीच में कस्बे की कथा को उभार कर उसमें नैरन्तर्य लाने का प्रयास करता है। ऐसा प्रतीत होता है, जैसे लेखक कस्बे की कथा को भूल जाता है \* और याद आने पर उसे जागृत करने का प्रयास करता है। घर लौटने के पहले श्रीधर को नहीं मालूम था कि इस बीच उसके माता-पिता मुक पीड़ा और परिवार के बिसरने के आघात को सहन न कर पाने से विभंग हो चुके हैं, भरा पूरा परिवार एक एक करके टूट गया है, बिसर कर दात-विदात हो गया है। शेष रह नहीं है सिर्फ मृत्यु की छाया और चुप साये हुए पीड़ा, कातरता और दयनीयता। परिवार के बिसरने में कोई तनाव या विस्फोट नहीं उभरा, जैसे पूर्व नियोजित सा अपने आप को हो गया हो। जैसे उसे खेना ही था।

घर वापस आकर देखता है, जिस अनबुझे और अनसोचे संकल्प को पाने के लिए उसने लम्बी यात्रा किया था, उसमें कुछ भी नहीं प्राप्त कर सका। घर का बंटवारा हो चुका है। सारी सबसे अधिक 'मार' और 'लटने'

की पोड़ा सहते सहते यक्षमा का शिकार हो जातो है और मौत को जैसे शोधर के जाने की प्रतीक्षा थी । गुणवंता अपने सास-श्वसुर के अत्याचार के कारण पंगु और परित्यक्त होकर घर में है । शोधर अब भी वैसे ही अकेला, उतना ही साधारण, उतना ही विकृत है । उसके जीवन को नयी दिशा का प्रारम्भ एक राज्य का इतिहास लिखने के कारण हुआ था, अब वह एक मानवका इतिहास लिखने का संकल्प करता है<sup>१</sup> । यहाँ पर उपन्यासका अन्त हो जाता है।

शोधर से सम्बद्ध कथा के अतिरिक्त दो-एक और भी महत्वपूर्ण कथा-प्रसंग हैं, जिनका मूलकथा से कोई सम्बन्ध प्रतीत नहीं होता । वे बंगाली रोमानो स्पर्श मले ही छोड़ जाते हैं । बिशन और कमल का प्रेम प्रसंग और मालिनी की मायुक्त कथा । आन्तिकारी बान्दीलों के सिलसिले में बिशन का कमल से सम्बन्ध, बढ़कर प्रेम में परिवर्तित हो जाता है । आधुनिकता के कलेवर दोनों का विवाह लेसक कराता है लेकिन कुछ ही समय बाद उसे फांसी की सजा हो जाती है । मालिनी धेश्या की धिनीनी चिन्दगी बिताते हुए एक दिन आत्महत्या के प्रयास में बिशन के हाथों बच जाती है । यहाँ से लेसक ने बंगाली 'दो दीबादे' को बार बार दुहराया है । वह पुरुषों की गन्धारी यंत्रणा का शिकार होकर कई रोगों से जूझतो है । लेसक ने जान बूझकर उसके ऊपर आदर्श का मुलम्भक बहाया है । लेसक को कमानी दृष्टि के कारण वह बिशन और शोधर के प्रति आधुनिक अहंसात्मक आत्मीय यहाँ तक कि समर्पित रहती है । विकृत काम भावना कहीं भी उभरती नहीं दिखाई देती । मालिनी की कथा रोमानो मायुक्तपूर्ण प्रसंग से आगे नहीं बढ़ पाई है । इसके अतिरिक्त भी कुछ कात्यनिक प्रसंग मूलकथा को कमजोर बनाते हैं, क्योंकि ये अतिरिक्त और ऊपर से थोपे हुए लगते हैं । मराठा सरदार बाला साहब के अतीत का चित्र न केवल कात्यनिक बल्कि अतिरिक्त और अनावश्यक भी है। व मालिनीशतंजद्री की ही छाया है, जो दिलचस्प होकर भी न केवल अनावश्यक

आदर्शकृत है, बल्कि मूलकथा सूत्र और भावसूत्र के साथ उसको कोई अनिवार्य संगति नहीं है। उसे लेखक ने केवल मोहक हो उपन्यास में रक्त छोड़ा है। बंधु का वृद्ध सामंत से विवाह, बिशन और कमल का अवास्तव प्रेम, बिशन का मालिना से विवाह का प्रस्ताव आदिसे कितने प्रसंग इस उपन्यास में हैं, जो लेखक के अतीत के प्रति, किसी भावुकतापूर्ण स्थिति, भावना का या प्रतिक्रिया के प्रति, रोमैण्टिक मोह को अधिक सुचित करते हैं, गहन जीवनदृष्टि या कलात्मक सार्थकता को कम। उपन्यास में कई स्थल हैं जहाँ लेखक यथार्थ में निर्ममतापूर्ण गहरा नहीं उतर पाता और सतह के रंगान आकर्षक रूप उसे मुग्ध रखते हैं...<sup>१</sup>

कथानक में लेखक ने कुछ नाटकीय प्रसंगों एवं पूर्ववृत्तात्मक प्रणाली को छोड़कर सीधे सीधे वर्णनात्मक शिल्प-विधान का सहारा लिया है। संक्षेप में, 'यह पय बंधु था' के कथानक में लेखक का माना दृष्टि के कारण अनावश्यक प्रसंगों के मोह के कारण कई स्थलों पर बिखरने-बिगड़ने के बाव-जूद अन्त तक मलो प्रकार से स्कान्विति लाने का प्रयास हुआ है।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से पात्रों को संख्या वर्णनात्मक शिल्प के अनुरूप, बहुल है। लेकिन महत्वपूर्ण पात्र, जिनके आधार पर कथा का ताना-बाना बुना गया है, गिने जुने हैं। केन्द्रीय पात्र श्रीधर सुसत्त्वहीन, विपन्न, असफल, लघु और जीवन में एकदम पराजित और टूटते जाने वाला नायक है। पूरे उपन्यास में वह निरा साधारण है, इतना साधारण कि अपनी स्वामाविकता लेकर असाधारण-सा दिखने लगता है। नैतिकता और आदर्श सब सम्पन्न और समर्थ लोगों के लिए होते हैं। साधनहीनों के लिए वह कायरता और विवशता कही जा सकती है। इसलिए आदर्श, नैतिकता और आस्था कर्म के नहीं, विवशता के प्रतीक बन गये हैं। श्रीधर के चरित्र की ट्रेजिडी यही है कि वह त्याग, परिश्रम, ईमानदारी, लगन और संकल्पनिष्ठा को लेकर कर्मक्षेत्र में कुछ उपलब्ध करने के लिए प्रयाण करते हैं, धुंफते मो हैं।

लेकिन बहुत दस्त, पराजित, टूटकर फिर अपनी जगह पर लौट रह जाते हैं। क्योंकि उसमें कहीं भी विस्फोट या उत्तेजना नहीं है। वे जरा भी बाधा आने पर बौखलाकर, दुःख्य होकर, दुःखी हो जाते हैं और फलस्वरूप क्रुप हो जाते हैं।

**अपमन्यवस**

उपन्यास में श्रीधर के व्यक्तित्व को उसके जांतरिक गठन और उसको परिणति को उसके परिवेश के विभिन्न पक्षों का पृष्ठभूमि में रखकर देखा गया है, मनोविश्लेषण या समाजविज्ञान के स्तर पर नहीं, गतिमान मानवीय स्तर पर। पछले तीस परिवार और कस्बाई परिवर्तन में उनका चरित्र गंभीर एवं आदर्शनिष्ठ व्यक्ति के रूप में निर्मित हुआ है। धर्मनिष्ठ, निष्ठावान एवं कुलीन परिवार जिसका सम्पूर्ण प्रतिबिम्ब श्रीधर में स्थापित है। पिता विपन्न अवस्थामें भी ईमानदारों, सच्चाई और संयम के साथ परिवार को चलाते हैं। आक्रोश या व्यावहारिक बुद्धि का न्युनांश भी उनमें नहीं है। उनकी दृष्टि में जो बुरा भी होता है, सब ईश्वर के अनुसार। इसलिए परिवार के टूटते जाने पर वे दुःख्य नहीं होते, सबकुछ के लिए लड़ते नहीं, न ही प्रतिक्रिया व्यक्त करते हैं। बलबसे ऊँ सहस्रनाम का पाठ करते हुए क्रुप हो जाते हैं। माता भी उसी प्रकार की हैं, हल्का-फुल्का आक्रोश जो व्यक्त भी हो पाया है, वह सशक्त न होकर एक हल्की गुंज मात्र उत्पन्न करता है। सरो अपने पति को ही मांति पति परायण, समर्पण, शालीन, संयम, वास्था, निष्ठा, सहनशीलता एवं उदारता से ओतप्रोत है। श्रीधर का चरित्र इन्हीं व्यक्तित्वों के प्रभाव में निर्मित हुआ है।

परिवार के बाहर वे उसी परिवेश से जुड़े हैं जहाँ उनके व्यक्तित्व से मिलान हुआ है। विपरीत परिस्थितियों में तो वे एक निमित्त या साधनमात्र रह जाते हैं। उनकी अपनी निजता का योगदान हुआ

१ 'यह पथ बंधु था', पृ० ४६४

२ 'माध्यम', अगस्त, १९६४, पृ० ८१



हुआ लगता है। येमन, नारायण बाबू, गाडगिल हेडमास्टर आदि चरित्र उनमें परिवर्तन लाने के बजाय कुछ समय व्यतीत करने हेतु आते हैं। ये कस्बाई चरित्र बतों स्वयं आदर्श एवं निष्ठावान हैं। अबोध शोधर पर हंडु अपनी अभिजात्यता और सरलता, स्वतन्त्रता और उदारता का गहरा प्रभाव छोड़ जातो है। अध्ययनशीलता और संकल्प ही जिन्दगी में सब कुछ नहीं है, जब तक उसके प्रति तोत्रता या आक्रोश का भाव न हो। वह सचार्थ के लिए लड़ नहीं पाता, बल्कि प्रतिक्रिया स्वयं जीवन को दूसरी ओर मोड़ लेता है। यह उसके चारित्रिक बुनावट की सबसे बड़ी कमजोरी है। हंडु का शोधर से गहरा स्नेह है, पर उसके भाव में अतृप्त लालसा और बड़ी बल्ल को दुलारपूर्वक मफता दोनों का बड़ा अनोखा मिश्रण है। युवती हंडु का सम्पर्क बालक शोधर को स्वप्नशांति तो बना जाता है पर उसे किसी प्रकार की शक्ति नहीं देता, किसी प्रकार का गहरी संकल्पमूलक तात्प्रता उसके भीतर न हो जगा पाता। शोधर के व्यक्तित्व के निर्माण में उसकी आजीवन निष्क्रियता, परावलम्बिता और आत्मत्वहीनता में उसके किशोर जीवन के इन प्रभावों का गहरा योग है, जिसे सुदमता से लेखक उपन्यास के प्रारम्भ में ही दिखाया है।

कस्बा छोड़कर जब वह एक संकल्प (जो स्पष्ट नहीं है) लेकर कर्मक्षेत्र के जीवन-यात्रा में उतरता है। वहाँ उसके चरित्र की निष्क्रियता और आदर्शवादिता हर क्षेत्र में पोहे ढकेलतो प्रतीत होती है। आकांक्षा होते हुए भी उसमें आत्मविश्वास की कमी है, इसलिए सहज ही विभिन्न परिस्थितियों में विभिन्न लोग उसे अपना वस्त्र अथवा साधन बना लेते हैं। ज्ञान्तिकारियों से सम्पर्क सहज न होकर अनायास हुआ है, क्योंकि इसके प्रति उसको आस्था नहीं है। इससे उसको यातना भी सझी पड़ती है लेकिन फिर भी उसमें आक्रोश या विस्फोट का भाव नहीं पैदा होता। काग्रेसी आन्दोलन और साहित्यक्षेत्र में उसको रुचि तो है, आकांक्षा भी है, लेकिन इस ओर वह तोत्र उत्पन्न नहीं होता,



अनायास जुड़ता है। जैसे मोड़ में लोग अपने-अपने जोड़ लेते हैं। कुछ एक चरित्रों से जहाँ वह प्रभावित दिखता है, उनके अनुसार स्वयं में परिवर्तन नहीं लाता, केवल क्रद्धा और भक्ति ही उत्पन्न कर पाता है। कर्म क्षेत्र में यह भक्ति निष्प्रभावता को ही जन्म देती है।

उपन्यास में श्रीधर के चरित्र से एक उपलब्धि अवश्य हुई है कि व्यक्ति और परिवेश के संघात से मानवीय मूल्य उजागर हो सके हैं। एक ओर साहित्यिक आन्दोलन, साहित्य और पत्रकारिता का दुनिया और उसकी दुष्टता, समावाद और प्रतिस्पर्धा से जुड़ता है, वहाँ श्रीधर जैसे साधारण, अव्यक्ति और निरीह लोगों की व्यर्थता और नगण्यता उभरती है। ऐसे लोग इस दुनिया से न जुड़े तो ही अच्छा है। दूसरी ओर श्रीधर के सन्दर्भ में बदलते हुए मानवीय मूल्यों, सम्बन्धों, राजनीतिक, सामाजिक, साहित्यिक संस्थाओं और आन्दोलनों और व्यक्तियों की अमानुषिकता और निस्संगता भी उतनी ही तीव्रता से उभरती है।

श्रीधर के चरित्र में भावना या प्रेमका प्रस्फुटन नहीं हो पाया है। यद्यपि लेखक ने उसके लिए अवकाश दिया था। सरो, मालिनी और रत्ना के तीनों के सम्बन्ध उसके भाव को तोड़ कर सकते थे, लेकिन ऐसा कुछ भी नहीं हो सका है। यहाँ तक कि पत्नी सरो या सरस्वती के प्रति भी वे सहज और विवेक बने रहे। अपनी ओर से कुछ भी नहीं दे पाये-- न भावना न संसार। मालिनी तो दीदी बनी उसे दुलारती ही रही, भाव को नहीं जगा पाई। रत्ना के साथ हल्का मोहकभावना और मधुरता फुटती अवश्य है। श्रीधर को ओर से कोई पहल न देखकर रत्ना ने इसकी विवशता समझ लेती है और विश्वास पूर्ण समर्पण भाव से 'तुमि आमार शामी' कहकर चली जाती है। और विश्वासपूर्ण समर्पण यह है इतना सब कुछ होते हुए भी उसमें भावुकता को हल्का ब गुंज ही उत्पन्न हो पाती है, उदेलन के बजाय करुणा और चौकने का भाव ही उत्पन्न

हो पाता है, क्योंकि वे कभी यह नहीं समझ पाये कि कहीं उनका भी महत्त्व हो सकता है। श्रीधर के व्यक्तित्व में निष्क्रियता और आवेग को कभी उपन्यास में इस हद तक चित्रित है कि वह आरोपित और कृत्रिम सा दिखने लगता है।

श्रीधर तथा अन्य पात्रों का तुलना में (सरस्वती) सरो का चरित्र अधिक सशक्त है। मालिनो, रत्ना आदि को तरह उसके पात्रांकन में लेखक ने मायुक्ता से काम नहीं लिया है। उसके सम्पूर्ण चरित्र में एक करुणा और यातना की छाया छटको रहती है। इसलिये सर्वप्रथम और अधिक से अधिक पाठकों की सहानुभूति प्राप्त करती है। वह अपनी त्रास्थियों और आदर्शों के लिए जिन्दगी भर पोड़ा सहते-सहते संघर्ष करती है और अन्त में इस संघर्ष की वेदो पर बलि दे देती है। यह उसका पराजय बोध नहीं बल्कि विजय का यात्रा थी। कीर्तनिया जो के उस बड़े परिवार कोसोमा में बंधी सरो दिन भर बूझती है, अकल्पनीय त्रास पाता है, सोमाहीन आकाशमुद्र को भाँति जीवन को तीसीपीड़ा को अपने भीतर समाये रहता है, लेकिन धैर्य का उस सीमा पर सड़ी रहती है, जहाँ तक सामान्य नारी नहीं पहुँच सकती। आक्रोश का एकबिन्दु भी उससे नहीं टपक पाता। कभी-कभी यह शक होने लगता है कि इतनी पीड़ा और करुणा पाते हुए भी क्या कोई नारी जुप रह सकती है? लेखक ने तब ही उसे 'देवी' रूप प्रदान कर दिया है। पति के बिना बताये हुए धर्म त्याग देने पर वह सोचती है कि उनकी कोई बिवशता रही होगी। पच्चीस वर्ष बाद छोटने पर उसका सम्पूर्ण सुख छोट जाता है। मानों बहुत दिनों बाद पृथ्वी स्नानित हुई हो, लेकिन जैसे उन्हीं के जाने का प्रतीक्षा थी, बोफा ढोते-ढोते थक गई, और उन्हें सोंप कर चली जाती है।

श्रीधर और सारी के अतिरिक्त अन्य कई छोटे छोटे चरित्र हैं जो प्रभावित तो करते हैं, लेकिन उनके सृजन में लेखक ने या तो कृत्रिमता या मायुक्ता से काम लिया है। बिशन, मालिनो, रत्ना और कमल ऐसे ही पात्र हैं। बिशन अपना मस्ती, निर्भीकता, रहस्यमयता, व्यावहारिकता और मायुक्ता से पाठकों को प्रभावित तो करता है, लेकिन अन्तिम रूप से उसका चरित्र आरोपित

हो लाता है। उसने जीवन की वास्तविकताओं को भोगा है, इसलिए इससे उसे नफरत है। इसपर दिन रात पान की पोक धुका करता है। लेकिन नफरत की प्रतिक्रिया किसी ठोस कार्य को और संलग्न नहीं करता। जिस क्रान्तिकारिता के पीछे वह पागल बना फेरता था, उसके लिए कोई ठोस उपलब्धि प्रदान नहीं कर पाता। मालिनी को मुक्ति देकर उसे दोदा बना लेना और विवाह प्रस्ताव करके मुंह न दिखाना, सब उसके चरित्र का कमजोरी और अस्वाभाविकता की ही इज्जत धोती करता है। कमल से अचानक विवाह कर लेना उसकी रोमन्टी भावुकता का ही परिचायक है।

शुंदु और मालिनी के चरित्रांकन में बंगाली दोदावाद और भावुकता का प्रभाव देखा जा सकता है। शुंदु अपनी दमित काममत्तवना के कारण शोधर से प्रेम करता है, दुलारती है और यास्तु कुसे को मांति अपने साथ लिए रहती है लेकिन अपनी चारित्रिक उपलब्धि कुछ भी नहीं दे पाती। मालिनी का वेश्या के रूप में पुजामाव, जीवन से वितृष्णा, बाध्यात्मिकता अकारण और आरोपित लगता है। रत्ना शोधर को समर्पण देकर या एक स्तुष्टि नैकट्य देकर दूर हो जाती है। 'तुमि आमार शामो' कहकर फांसो पर चढ़ जाती है। शोधर को हल्का फटका लगता है, लेकिन यह सतही रोमानियत भावों का उद्वेलन उपस्थित नहीं करता। इसके अतिरिक्त गुणवन्ता, कान्ता, सुसौठा, गाढगिल्लेस्मास्तर, पैमेन मजुमदार, नारायण बाबु, कस्वर, सुधीर, सकलदीप नारायण सिंह, पुस्तके बकील, रामसेठावन, शास्त्री जी तथा अन्य कई छोटे-छोटे चरित्र उपन्यास की वातावरण को उजागर करते हैं, शोधर के चरित्र विकास और महायात्रा में सहायक बनते हैं, लेकिन अपने चरित्र का कोई स्पष्ट चित्र नहीं दे पाते।

नरेश मेहता अपने प्रायः सभी उपन्यासों में वातावरण की सचन रूप से उजागर करने में सफल रहे हैं। कस्वाई जीवन का चित्रण करते समय उन्होंने मालवा के चित्रों की आंचलिक रूप देना चाहा है, लेकिन इसमें बहुत दूर तक उल सफल नहीं हो पाये हैं। शायद आंचलिक जीवन की सप्रयास चित्रित

करने को उनको दृष्टि भी नहीं रहा है । फिर भी मालवा के छोटे से कस्बे को संवेदना उन्होंने अब उभारी है । एक छोटे-से बात जहाँ बड़ा घटना का रूप ले लेती है, शोधर के चले जाने पर यह सबर कई रंग में ले लेती है, शोधर के चले जाने पर यह सबर कई रंग झपकेकर लोगों का चर्चा का विषय बनता है ।

वातावरण विन्यास में लेखक ने काव्य भाषा का भी उपयोग किया है --

..... दूर सूर्यास्त का पीलापन चारों ओर जैसे लुटा पड़ता है था । जंगल से लौटते समय पशुओं के रंभाने की आवाज, किले की ऊँची-ऊँची पत्थरों वाला काला ढोवारों से प्रतिध्वनित होकर जब लौटती उसमें एक अजीब सी रहस्यात्मकता तब और भी आ जाती थी जब सांझ का पीलापन जल में फरने लगता । उस ऐकान्तिक सूर्यास्त की, पातियों का शब्द तथा नदी का पत्थरों पर टकराना एक ऐसी दुरागत सिम्फनी बना देते थे कि अलौकिक । हल-बक्कर कन्धे पर उठायें जब हालां-मवाली कन्धे रास्तों से पक्की सड़क पर जाते तो 'रामराम माराज' कहकर या तो पास से निकल जाते या फिर रास्ते को धूल को पोंछने के लिए नदी में धंस जाते<sup>१</sup> । किसी के घर से रामायण पाठ का आती ध्वनि, पूजा पाठ-कीर्तन के स्वर, बर्मोपदेश, पोस्ते हुए बक्का की धर्-धर् आवाज आदि लयों की गंध उपन्यास में कहीं कहीं हल्के से स्पायित की गई है । संयुक्त परिवार के विघटन और उससे उत्पन्न अनास्था, शोधर के पारिवारिक वातावरण में सेवर के साथ उपलब्ध है । कस्बे का प्रत्येक परिवार अपनी टूटी हुई और टूटती हुई जाती हुई जिन्दगी को करुणा की मीनता है । इंदौर बबड़ और बनारस के व्यस्त जीवन और मोड़ में सामान्य आदमों की निरर्थकता और अर्थहीनता शोधर जैसे चरित्रों के माध्यम से व्यक्त हुई है । तत्कालीन परिवेश जिसमें अंग्रेजों की दमनकारी नीतियाँ, क्रान्तिकारी आन्दोलन, काग्रेसी अहिंसामूलक विद्रोह और आजादी की लड़ाई संलग्न स्वार्थशक्तियाँ अपने काल के सत्य को उजागर करती हैं । साहित्यिक दुनियाँ में दलबन्धियाँ, नाकेबन्धियाँ, प्रचारात्मकता तथा राजनीतिक

अस्त्रों का प्रयोग बनारस के साहित्यिक वातावरण को सुन्न करता है। इसके अतिरिक्त बनारस की मस्ती के हल्के-फुल्के चित्र भी उपन्यास में चित्रित हो सके हैं।

श्रीधर का आदर्श तो विवेकानन्द का तरह विशाल पृथ्वी पर भटकना ही था। उसे यह अहसासही गया था कि जिस युद्ध में वह सिपाही बनकर लड़ रहा है, विजय प्राप्त होने पर वह श्रेयाधिकारी नहीं होगा, उसका अपना कोई हिस्सा नहीं होगा। हिस्सेदार होंगे पुस्तकें बकील और जमांदार लालवीप नारायण सिंह। अंग्रेजों ने आजादीका समझौता भारतीय जनता से नहीं, भारतीय पुंजीवाद से किया। आजादी उन व्यक्तियों के मय से नहीं मिली जो आजादी के लिए लड़ रहे थे, बल्कि उन व्यक्तियों के मय से <sup>नहीं</sup> मिली जो आजादी के लिए लड़ रहे थे, बल्कि उन व्यक्तियों के मय से मिली जो आजादी के लिए नहीं लड़ रहे थे। न लड़ने वाला यह विराट समूह यदि उठ खड़ा होता है तो अंग्रेजों को अपमानजनक वापसी होती। उन्होंने आजादी और इसका श्रेय उन्हें दिया, जिनसे वह मयमोत नहीं थे। इस प्रकार की विचारणाओं को उपन्यास के वातावरण द्वारा स्पष्ट करने का प्रयास हुआ है।

उपन्यास के कथाविन्यस्त और चरित्र विकास में संवाद और भाषा का महत्वपूर्ण स्थान होता है। श्री नरेश मेहता ने यह पथ बंधु था उपन्यास की सम्पूर्ण अभिव्यक्ति और वर्णन अधिकतर संवादों के द्वारा किया है। ये संवाद जटिल न होकर सरल और वर्णनात्मक हैं। वे एक ओर कथासूत्रों को जोड़ने और विकसित करने का कार्य करते हैं, दूसरी ओर पात्रों को चरित्रिक व्यंजना में सहायक हैं। 'बुंद और समुद्र' के संवादों में जो तोलापन, आकर्षण और वैविध्य मिलता है, वह रूप इस उपन्यास में नहीं चित्रित हो सका है, जैसा कि संक्षिप्त वर्णनात्मक उपन्यास से अपेक्षा की जाती है। जहाँ

कहों संवाद इतने व्यंजनात्मक हो गये हैं कि चरित्र में हठात् एक साथ कई प्रतिक्रिया उठती है। बड़े बड़े लम्बे भाषणों से उपन्यास अवश्य हा (एकाध स्थलों को छोड़कर) मुक्त है। इसमें प्रायः संक्षिप्त वार्तालाप ही बित्रित है --

-- तुम मुझे पकड़ लो ?

-- नहीं।

-- तब ?

-- जोर जोर से बिलाऊंगा।

-- तुम अपनी दोड़ी को रोकोगे नहीं।

-- क्यों नहीं रोकूंगा ?

-- ऐसे ही ?

-- नहीं, एक बार कहूंगा कि दोड़ी यहां से गप्पू पहलवान ही कूद सकता है, जो नदी में गंठा लगाता है। तुम यहां से कूदोगे तो मर जाओगा।

‘हुबते मस्तूल’ के बाद ‘यह पथ बंधु था’ की ही भाषा साफ सुथरी, सफा और वर्णनात्मक होती हुए भी सौन्दर्य को अभिव्यक्ति में समर्थ है। विशेषकर उस सन्दर्भ में जहां बाँकाने वाले गद्य-प्रयोगों की भरमार और सीकेपन का युग चल रहा है। वहां नरेश की भाषा परम्परित और सीधी सादी वर्णनात्मकता में भी आकर्षण, मार्मिकता, तोव्रता और सघनता उत्पन्न करने में सफल है। यह स्पष्ट करता है कि प्रयोगों के आग्रह से युक्त वहज भाषा की कृति भी सशक्त और बजनदार हो सकता है। ‘यह पथ बंधु था’ की भाषा में एक विशेष प्रकार का स्वल्प और सौष्ठव है। पुरो शैली में एक प्रकार के पुरानेपन की गुंज जैसी है जो कथा के काल और विषय के अनुस्यू और अनुकूल होने के कारण अच्छी लगती है। हल्के-फुल्के बिम्बों केदारा, प्रतीकों और उपमाओं केदारा भाषा में सौन्दर्य और निहार लाने का प्रयत्न हुआ है जो गद्य से अधिक काव्यात्मक संवेदना उत्पन्न करता है। हालांकि यह प्रवृत्ति उपन्यास के गठन की चारित ही करती है, लेकिन नरेश मेहता



का कवि-व्यक्तित्व उस कमजोरी से किसी भी उपन्यास में मुक्त नहीं हो पाया है। एकाग्र उदाहरण द्रष्टव्य हैं--

(क)..... रविवार का दिन जैसे एक शैव बड़ा मुक्त हो। सब होता है, फिर भी जैसे कुछ नहीं होता। और जाड़ों का रवि-वासर तो पिकनिक के टिफिन कैरियर का बस होता है<sup>१</sup>।

(ख) उनको आँसूँ अजोब तुष्णा से तुप्त लबालब मरो फीलों सी हो जाया थों<sup>२</sup>।

इसके बावजूद उपन्यास का भाषा में कुछ कमजोरियाँ भी हैं।

क्रिया पदों सम्बन्धी कृत्रिमता और वरसन्नकता तो है ही, सिधिल वाक्यांश और अशुद्ध तथा अनुपयुक्त प्रयोग भी बहुत हैं। पात्रानुकूल भाषा की विविधता के रूप में संगठन नहीं है, क्योंकि कुछ मराठो पात्र बीच-बीच में मराठो बोलने लगते हैं, बंगाली बंगला बोलने लगते हैं, और ब नारसी पात्र मोजपुरी मिश्रित हिन्दी, तो सारे मालवो पात्रों को मालवी बोलना चाहिये था। इस प्रकार भाषागत प्रयोगों में संगति का अभाव है।

अन्त में, कुल मिलाकर, कहा जा सकता है कि यह पथ बंधु था<sup>३</sup> कुछ बंगाली प्रभाव की कमजोरी को छोड़कर परम्परागत उपन्यास विधान का सशक्त और व्यापक तथा आकर्षक रूप प्रस्तुत करता है। निःसंदेह यह बड़े सहज भाव से सामाजिक और साहित्यिक अभिव्यक्ति के एक लम्बे युग को स्थापित करता है और अनायास अपने भीतर परम्परा और समकालीनता के बीच एक नई समन्विति, एक नये संतुलन की खोज करता है।

-0-

१ 'यह पथ बंधु था', पृ० २०६

२ वही, पृ० १२१

३ 'माध्यम', अगस्त, १९६४, पृ० ८८।

bioRxiv preprint doi: <https://doi.org/10.1101/000000>; this version posted January 1, 2016. The copyright holder for this preprint (which was not certified by peer review) is the author/funder, who has granted bioRxiv a license to display the preprint in perpetuity. It is made available under aCC-BY-NC-ND 4.0 International license.

मनोविश्लेषणात्मक शिल्प-विधान में उपन्यासकार मनुष्य के बाहरी जीवन को अपेक्षा अंतर्जगत की गुत्थियों को गुलफाता है। उसकी दृष्टि में मनुष्य का बाह्य परिस्थितियाँ उतना महत्वपूर्ण नहीं होता, जितना कि मानसिक जगत। उसका बान्तरिक यथार्थ बाहरी यथार्थ से ज्यादा वजनदार है। इस विधान के उपन्यासों के मनुष्य अपने अव्यक्त एवं उलझे हुए मानसिक संसार में मटकते हुए देखे जाते हैं, लेकिन उस उलफता हुआ दुनिया का प्रकाशन करता है। और उसके इर्द-गिर्द ही अपनी कथा का सम्पूर्ण ढांचा सड़ा करता है। व्यक्ति समाज से लड़ता हुआ नहीं देखा जाता और न सामाजिक यथार्थ के अनुष्म उसमें बदलाव आता है, बल्कि अपने से अपनी ही बान्तरिक दुनिया में लड़ता हुआ देखा जाता है। इस प्रकार के उपन्यासों का आधार है मनोविज्ञान और दर्शनशास्त्र। मनुष्य के अंतर्मन के परस्पर विरोधी विचारों, धुंजन, प्रतिधुंजन, संघर्ष, तनाव, झूठा, संक्रास, चिंता, आशंका आदि को अभिव्यक्ति मिलती है। बाह्य यथार्थ के तैवर को प्रस्तुत करने वाले उपन्यास जितनी विशाल संख्या में पाठकों को आकर्षित कर सकते हैं, उतने मनोविश्लेषणात्मक उपन्यास नहीं। फिर भी पश्चिमी और हिन्दी उपन्यासों की दुनिया में इन उपन्यासों का एक पूरा काल देखा जा सकता है।

जेम्स ज्वायस, डा० एच० लारेन्स, डॉ० एफ० कार्टर, वर्गिनिया वुल्फ, डैरोडा रिचर्डसन, ग्लोबन्ड जोश, जैन्ड्र, राजकमल बोधरा, डा० देवराज, अत्रेय, प्रभाकर मावडे आदि इस विधि के प्रसिद्ध रचनाकार हैं ।

इस विधान के उपन्यासों के कथा के केन्द्र में, घटना या सामाजिक समस्या न होकर वैयक्तिक अन्तर्शक्तता में वर्तमान शक्ति ग्रन्थि होती है, जिसका सम्बन्ध अधिकतर हानिता या कामग्रन्थि से होता है, जो व्यक्ति विशेष के जीवन में विपर्यस्तता ला देता है और उगमे सामाजिक अवांछित कार्य कराता है, जिसके कारण व्यक्ति का व्यवहार जटिल, विचित्र और अकल्पनीय लगता है ।

मनोविश्लेषणवादी शिल्प-विधान के उपन्यासों का कथानक सूक्ष्म, व्यञ्जनाप्रधान तथा आंतरिक संसार को अभिव्यक्त करने वाला होता है-- ऐसा संसार जो जटिल, सूक्ष्म और उलफा हुआ हो । सूक्ष्म कथानक भा कितना नियोजित या संगठनक्रम में नहीं, प्रत्युत विशुद्ध होता है । इन उपन्यासों का लेखक एकदम स्वतन्त्र होता है, वह कथा को चाहे अंत से प्रारम्भ करे या बीच से, क्योंकि उसके लिए घटनाएँ तो उपलब्ध मात्र होती हैं । वह पात्रों का विश्लेषण करते हुए कितना भा प्रसंग में बहकता है, पुनः उस प्रसंग को छोड़कर पात्रों या दूसरे मोड़ों में तल्लीन हो सकता है, यानी, वह कथा का क्रमोच्चैदक पद्धति का सहारा लेता है । व्यक्ति के मानसिक संसार में इतनी रेखाएँ, इतनी विशाल सूक्ष्म परतें होती हैं कि उनका जटिल एवं बेमेल होना स्वभाविक है । लेखक इन परतों के प्रकाशन में उत्पुङ्गता, रोचकता और अंतर्वर्ती एकता पर बराबर ध्यान रखता है, उसकी दृष्टि मनोवैज्ञानिक विश्लेषक की भांति होती है ।

-----

१ प्रेम मटनागर : 'हिन्दी उपन्यास शिल्प : बदलते परिप्रेक्ष्य', पृ० ४७

एक उपन्यास में एक साथ कई व्यक्ति पात्रों के मानसिक संसार को अभिव्यक्ति और विश्लेषण जटिल है, जिनका जगत्कार प्रायः गोमित पात्रों का व्यक्तिगत उपरिधत करता है। वह व्यक्ति का सम्पूर्णता का नहीं, उसके भावों का, उसके संज्ञित जीवन को मानसिक दुनिया का अनुगन्धान करता है। वह विविध घटनाओं का नहीं, बल्कि मनुष्य को दमित वागनाश्रों-कामेच्छाओं, मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों, स्वप्नों, सुप्त अचेतन प्रगर्शों-स्थितियों, कुंठाओं, ग्रन्थियों का निरूपण करता है। शूल घटनाएं तथा संयोग चमत्कार नहीं, मार्मिक अंतर्द्वन्द्व, भाव-व्यवस्था, मार्मिक विश्लेषण तथा पात्रों के चरित्र-विकास का मनोवैज्ञानिक विविध संभावनाएं ही ऐसे उपन्यासों का रोचकता का मुख्य आधार होता है। घटनाओं का अपेक्षा यहां घटनाभाषों या स्थितियों तथा जीवन के आधारण एवं व्यंजक गतिरेखों का प्राधान्य रहता है।

उपन्यासकार आधारण एवं कथित पात्रों के ध्यान पर अगाधारण एवं रहस्यमय व्यक्ति पात्रों का चयन करता है। व्यक्ति पात्रों के माध्यम से सामाजिक विकृतियों को लोच का जाता है। इस रूप में उसका सामाजिक महत्ता भी बढ़ जाती है। व्यक्ति के अचेतन में दबी वृत्तियां ही सामाजिक विकृतियों का कारण हैं, यही स्पष्ट करना उसका लक्ष्य होता है। उसको अचेतन वृत्तियों तथा संस्कारों का दमन कर देने से वह विद्रोही, विस्फोटक तथा जड़ बन सकता है। इसलिए मनोविश्लेषणवादी उपन्यास लेखक उन अचेतन वृत्तियों का दमन नहीं करता, उनके प्रकाशन के लिए पूरा अवसर देता है, उनके उन्नयन के द्वारा वैयक्तिक एवं सामाजिक कल्याण दिखाता है। इस विधान के अधिकतर पात्र मानसिक रोगों के रूप में आते हैं, किन्तु धीरे धीरे लेखक उनको मानसिक परतों का प्रकाशन करके और उनका विश्लेषण एकरूप उन्हें स्वस्थ एवं संगत बनाता है और इस प्रकार पाठक अन्त में उन्हें मले को मनुष्य के रूप में देखते हैं। याना लेखक मनोविश्लेषकों की भांति मनोवैज्ञानिक समस्याओं

को व्याख्या एवं निराकरण प्रस्तुत करता है ।

मनोविश्लेषणात्मक उपन्यासों के पात्रों के तुल्यके हुए व्यक्त सामाजिक स्वप्न एवं उल्लेखे हुए अव्यक्त वैयक्तिक स्वप्न में विरोध एवं वैषम्य स्पष्ट होता है । वे इसी विरोध विषमता के कारण वह कार्य नहीं कर पाते, जो उन्हें उभाष्ट होता है और बहुधा वह कर बैठते हैं, जो अनेच्छित ही नहीं, कल्पनातात् मा होता है । मनोवैज्ञानिक शब्दावली में ये पात्रों के चेतन प्रयत्नों तथा अचेतन प्रेरकों के वैषम्य का विडम्बना है, जो उनके जीवन को ही अशांत नहीं रखता, समाज के लिए घातक मा सिद्ध हो सकता है । क्योंकि इस अचेतन में हमारे वे समग्र-- विशेषतः बाल्यावस्था की -- इच्छा लालसाएं परिगुप्त रहती हैं जो सामाजिक अस्वीकृति एवं अमान्यता के कारण अपरिगुप्त रह जाती हैं<sup>१</sup> । मनोविश्लेषणात्मक उपन्यास का लेखक इन दबा हुई लालसाओं का प्रकाशन करता है, क्योंकि उसका बाहरी संसार अन्दर में ही संवालिता एवं परिवर्तित होता है ।

पात्रों के विश्लेषण एवं उसके अनुसार कथा-विधान में लेखक अनेक साधनों एवं विधियों का उपयोग करता है । वह अस्पष्ट एवं उल्लेखे हुए संसार को बिम्बों के माध्यम से व्यक्त करता है । अचेतन एवं सुप्त इच्छाओं की स्वप्न प्रणाली के सहारे, छोटे-छोटे एवं अनगिनत भागों की सांकेतिक रूप में, मानसिक दुनिया को उदात्तकरण, युक्तिकरण एवं स्थाना-न्तरण युक्ति के द्वारा अभिव्यक्ति प्रदान करता है । स्मृत्यवलोकन, चेतन प्रवाह, पूर्वदोषि, शब्दसहस्मृति परीक्षा, सम्मोहन, अन्तर्विवाद, अन्तर्द्वन्द्व आदि प्रणालियों द्वारा अचेतन संसार को अनावृत्त करता है । लेखक स्वयं अपनी ओर से इन विधियों के सहारे पात्रों के चरित्र का विश्लेषण प्रस्तुत नहीं करता, बल्कि पात्र स्वयं आत्मविश्लेषण के द्वारा -- इन विधियों के

१ सत्यपाल जुष : 'प्रेमबन्धोत्तर उपन्यासों का शिल्प-विधि', पृ० २०४

परिप्रेक्ष्य में-- अपने चरित्र को प्रकाशित एवं व्याख्यायित करते हैं । इस संसार का अनुसन्धान होने के कारण इन उपन्यासों के संवाद और भाषिक संरचना व्यंजनापरक, सुसम, संश्लिष्ट एवं काव्यात्मक होता है । उसका उद्देश्य बौद्धिक सामता के साथ होता है ।

### विशिष्ट उपन्यासों का अध्ययन

#### नदी के दीप (१९५२)

लेखक : एक जीवनी के प्रकाशन के साथ ही सर्वथा नवान साहित्यिक स्तर का उपलब्धि का मान उपरिष्ठ हुआ है और पाठक-समालोचक यह स्वीकारते हैं कि इसके माध्यम से अज्ञेय के रचनाकार ने समूचे साहित्यिक वातावरण को एक नये जालोड़न में उपन्वित कर दिया । अज्ञेय मूलतः मनोविश्लेषणात्मक उपन्यास-लेखक हैं । अपनी रचनाओं में उन्होंने व्यक्ति के मानस का संवेदना के स्तर पर साक्षात्कार किया है । जोशा और जेनेन्द्र को मांति मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त उन पर हावी नहीं हुए हैं, बल्कि आधुनिक संवेदनाओं को समकालीन सन्दर्भों के अनुकूल व्यक्तिवादो स्तर पर उभारने के लिए उन्होंने मनोवैज्ञानिक सामग्रियों का उपयोग किया है । उनका उपन्यास साहित्य इस बात का साक्ष्य है कि क्रमशः उनको औपन्यासिक रचना मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों की बौद्धिकता से हल्की होती गई है ।

‘नदी के दीप’ को कतिपय आलोचकों ने शिल्प-प्रधान रचना के रूप में स्वीकृति दी है । डा० सत्यपाल गुप्त कहते हैं--‘नदी के दीप’

१ सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन ‘अज्ञेय’ : के० नदी के दीप, प्र० सं० १९५१

प्रगति प्रकाशन, नई दिल्ली ।

२ जीमप्रभाकर : अज्ञेय का कथा-साहित्य, पृ० ४२



में अभिव्यंजनात्मक अपना आकर्षक परिष्कृति के साथ विशेष प्रबल हो गया है, अतएव इस उपन्यास को शिल्पप्रधानता के सम्बन्ध में आलोचकों में मत भेदा रहा है। यही नहीं, तकनाक का दृष्टि से इसे हिन्दी के उपन्यासों का भेगा में 'अद्वितीय' भी कह दिया गया है। या इस दृष्टि से इसमें चरम सामा माना गई है।<sup>१</sup> डा० विनयमोहन शर्मा का भी कान है, -- 'इसमें सन्देह नहीं कि स्वायत्तता कालीन उपन्यासों में नदी के बाप' का शिल्प विवादास्पद होने परमा नुतन है। उसका अपना भाषा गुंजार है; नाति दर्शन है।<sup>२</sup> किन्तु इसमें सन्देह नहीं कि नदी के बाप में लेखक ने अपने शिल्प के माध्यम से व्यक्तिवाद जीवन दर्शन को प्रस्तुत किया है। शायद इसीलिए उपन्यास को कथा बहुत छोटा है और कथा के रूप में उसका उपलब्धि नहीं के बराबर है, ठेक लेकिन पात्रों के द्वारा उनके मानस के बारीक आयामों का अनुसंधान किया गया है। पूरे उपन्यास में पात्रों का मानसिक चेतना और संघर्ष का आभास बराबर बना रहता है और मनोविश्लेषण का वातावरण सम्प्रेषित होता है। सभी पात्र कामजनित आकर्षण में एक दुसरे से बढ़ होते हुए मानसिक यात्रा या मानसिक पीड़ा से ग्रस्त दिखते हैं। वस्तुतः जोशों का भांति पात्रों में मानसिक कुंठा और ग्रन्थियों के विश्लेषण का अवकाश यहां नहीं है, बल्कि मानसिक गुत्थियों के सम्प्रेषण में लेखक ने सर्वथा एक नई विधि से काम लिया है, जो अपने समकालीन और आधुनिक दृष्टिबोध के अधिक निकट है। 'नदी के बाप' में अज्ञेय ने मनुष्य के आन्तरिक संसार के तनाव, आकर्षण और विकर्षण, पलायन और विद्रोह, वासना और समर्पण द्वन्द्व के स्तर पर प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। इस प्रकार उपन्यास में मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त हावों तो नहीं है, लेकिन मनोविश्लेषण का वातावरण अभिव्यंजना के स्तर पर बराबर स्थायी

१ सत्यपाल शुभ : 'प्रेमबन्धोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० ६३

२ विनयमोहन शर्मा : 'साहित्य : शोध-समाप्ता', पृ० १४०

रहता है। उसका उपन्यास का शिल्प नवान एवं प्रयोगपूर्ण होते हुए भी सख्त रूप में मनोविश्लेषणात्मक कोटि में रखा जा सकता है। हमारा बात का समर्थन कई आलोचक करते भी हैं। ओम प्रभाकर स्वाकारते हैं -- 'अज्ञेय का मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण प्रमुखतः फ्रायड से प्रभावित है।.....'नदी के दीप' में सम्प्रतः यौन भाव(सेक्स) एवं ग्रह-ग्रहों दो मनोवृत्तियों तथा इनके उद्भूत कुंठा, अटिक्ता, आवृत्तता, पलायन, आत्मवंचना, शराजकता आदि मनःस्थितियों का विश्लेषण-विवेचन है।' उपन्यास का ग्रंथा भी इस कृति को मनोविश्लेषणात्मक मानता है। उसके शब्दों में -- 'तो मेरी एक व्यक्ति में हो रहा है और है : 'नदी के दीप' व्यक्ति चरित्र का ही उपन्यास है।.....'लेखक का तरह वह परिस्थितियों में विकसित होते हुए एक व्यक्ति का और उस चित्र के निमित्त उन परिस्थितियों को आलोचना भी नहीं है। वह व्यक्ति चरित्र का-- चरित्र के उद्घाटन का उपन्यास है।'

उपन्यास का शार्पक अपकात्मक और यह एक व्यक्ति-परकता या पात्रों की अंतर्मुखी संवेदना को उजागर करता है। उसे लेखक ने कई स्थानों पर विश्लेषित एवं व्यंजित करने का प्रयास किया है। एक-दो उदाहरण पर्याप्त होंगे --

(१) 'कितना बड़ा है जीवन; कितना विस्तृत, कितना गहरा, कितना प्रवहमान; और उसमें व्यक्ति को ये छोटी छोटी शकाइयाँ-- प्रवाह से अलग जो कोई अस्तित्व नहीं रखतां, कोई अर्थ नहीं रखतां, फिर भी सम्पूर्ण हैं, स्वायत्त हैं, अद्वितीय हैं और स्वतः प्रमाण हैं, क्योंकि अन्ततोगत्वा आत्मानुशासित हैं, अपने आगे उल्लेखनीय हैं....'

१ (क) द्रष्टव्य--नगेन्द्र : 'विचार और विश्लेषण' पृ० ६३

(ख) ,, --नंदकुमार राय : 'अज्ञेय के उपन्यास : कथ्य और शिल्प', पृ० ३६

२ ओम प्रभाकर : 'अज्ञेय का कथा साहित्य', पृ० ३१-६३

३ अज्ञेय : 'आत्मनेपद', पृ० ७२

४ 'नदी के दीप', पृ० ४४२

(२) \* मैं एक बार तुमसे कहा था, हम जीवन को नदी के अलग-अलग आप हैं -- ऐसे आप स्थिर नहीं होते, नदी निरन्तर उनका भाग्य गहरी बलती है, आप बलग-बलग होकर भा निरन्तर फूटते और पुनः बनते रहते हैं-- नया घोल, नये अणुओं का मिश्रण, नये तलछट, नये स्थान से भिटकर दूसरे स्थान पर जमते हुए नये आप....<sup>१</sup>

इस प्रकार उपन्यास का शार्पिक प्रतीकात्मक, विषयानुसृत तथा प्रतिपाद्योद्यक है। नदी को व्यंजना यहां जीवन के आप में तथा आप का मनुष्य को एक इकाई के आप में ला गई है। जैसा कि उद्घरणों से स्पष्ट है, आप के आप में मनुष्य एकान्तिक, स्वायत्त, सामाजिक माद से अलग जमने आप में जाता है। वह नदी के अन्य आपों से मिलता तो है, लेकिन अपना पृथक् तथा बनाये रहता है और सब तो यह है कि निरन्तर बहाव होकर उगा पृथक्त्व में जाता, उठता और गिरता है।

'नदी के दीप' में कुल मिलाकर चार पात्र हैं। भुवन, रेखा, ब्रह्माध्व और मोरा और इनमें से मुख्य दो हैं -- भुवन और रेखा और यदि हम कह लें कि भुवन ही इसका सबसे प्रमुख पात्र है तो अन्युक्ति नहीं होगी<sup>२</sup>। इन पात्रों का 'शेखर एक जादू' के पात्रों की भांति चारित्रिक विकास नहीं, बल्कि उद्घाटन होता है। शेखर विभिन्न परिस्थितियों में अपने चरित्र का विकास करता है जब कि 'नदी के दीप' में व्यक्ति आरम्भ से ही गुणवत्त चरित्र लेकर आते हैं और अलग अलग संवेदनाओं को प्रस्तुत करते हैं। वे विभिन्न स्थितियों में स्थितियों में निर्मित या विकसित नहीं होते, बल्कि प्रकाशित या उद्घाटित होते हैं। इस प्रकार, यह उपन्यास चारित्रिक विकास का नहीं, चारित्रिक संवेदनाओं का उपन्यास है। स्वयं लेखक स्वीकारता है-- 'आप बाहें

१ 'नदी के दीप', पृ० ४२६

२ जीम प्रभाकर : 'अज्ञेय का कथा साहित्य', पृ० ५८ तथा अज्ञेय : 'आत्मनिर्पद' पृ० ७२।

तो यह भा कह सकते हैं कि नदी के आप बार गेदनाओं का अध्ययन है ।

उसमें जो विकास है, वह बारिक का नहीं, गेदना का हा है ।

रेला नदी के आप का सबसे महत्वपूर्ण सृष्टि है । वह हमारे समाज के अमानवीय नाति विधान के विरुद्ध ताहे किन्तु ऊपर से शांत विद्रोह का मुर्ति है । उसका विद्रोह किसी तात्र रोष अथवा कि सामाजिक कार्य में अथवा किता भा प्रकार का क्रिया में नहीं प्रकट होता । वह मुलतः जाये के स्तर पर भावजगत के स्तर पर हा प्रकट होता है जो जाने आप में एक नई बात है । उसकी बारिक बुनावट में समाटता का गेदह होता है, पर वास्तव में ऐसा नहीं है । उसमें पर्याप्त परिवर्तन अथवा उतार-चढ़ाव देता जा सकता है । सामाजिक विधान के अनुसार वह हेमन्द्र से विवाह करता है और कुछ वर्षों तक उसके साथ रहता भा है, लेकिन स्वाकार नहीं कर पाता, क्योंकि उसका हृदय बंध नहीं पाता । वह एक भाव दृवण न्वं गेदनशील नारा है, अपने व्यक्तित्व के अनुप अगना भाव सेवेदना मुवन को समर्पित करता है । बिना विवाह किये, अमानवीय सामाजिक विधान का तिरकार करके , अपना सब कुछ दे डालता है । उनके व्यक्तित्व में कोई वर्जना नहीं, कोई बंधन नहीं । वह यह नहीं स्वाकार कर पाता कि सामाजिक लोल पक्षिणर हा हम एक दुसरे से बंधते हैं । हमारा जहां जो बाहा, जहां व्यक्तित्व का मिलान हुआ बंध जाये । मुवन और रेला को भावनात्मक सम्पुक्ति हुई और हमेशा के लिए सामाजिक निवमों के अनुकूल नहीं, एकदम नये रूप में । वह कहता है--'पर मुवन, तुम समाज का दृष्टि से देखते हो : वह दृष्टि गलत नहीं है, अप्रासंगिक भा नहीं है, पर निर्णायक भा वह नहीं है । व्यक्ति को दबाकर इस मामले का जो निर्णय होगा गलत होगा--पृण्य होगा, असह्य होगा । .....मेरे कर्म का-- सामाजिक व्यवहार का नियमन समाज करे, ठाक है, मेरे अंतरंग जीवन का-- नहीं । वह

१ ओम प्रभाकर : 'ओम का क्या नाहित्य', पृ० १२-१३

२ मेघिनन्द जे : 'अधुरे साक्षात्कार', पृ० २६

मेरा है। मेरा याना हर व्यक्ति का निरा<sup>१</sup>।<sup>१</sup> जमानवाय सामाजिक विधान का तिरस्कार करने के कारण है। वह सबसे अधिक सजोव में अंतर्गतितशत पात्र है।

रेखा भुवन और ब्रह्माधर को भांति नहीं मां ज दुआ नहीं दिलाता। वह एकदम गफ्त जाईने की तरह फलकता है। उसके व्यक्तित्व का गरिमा बराबर गन्धारा में झाँ रहता है। भुवन के प्रति गहज भाव में आकर्षित होकर नमस्कार देता है, लेकिन उसका प्रतिदान नहीं मांगता। उसके भविष्य को बांधना नहीं चाहता। विवाह के प्रश्न पर कहता है, '....नहीं, भुवन नहीं.... पर -- वह अंगभव है। मैंने तुमसे प्यार मांगा था, तुम्हारा भविष्य मैं नहीं मांगा था, न मैं वह हूँ।' अंत में रमेशचन्द्र ने सादा कर लेने के बाद मा वह भुवन को हो चाहता है, क्योंकि 'कुलफिलमेण्ट' वहाँ मिला है। भुवन को मर्यादा का रक्षा के लिए, अग्रह्य पाड़ा गहकर गर्मपात कराता है और कहता है, 'भुवन नहीं, भुवन। पर-- तुम्हें-- लज्जा नहीं देना चाहता था, तुम्हारा भिर भुके, यह नहीं चाहता था -- दिसा के आगे नहीं, और उस- राजम के आगे ... अपने प्रेमी के लिए हंसते हंसते जान-लेवा पौड़ा सह लेना-- उसके व्यक्तित्व का उल्लेख और महत्त्वपूर्ण पक्ष है। वह प्रणय का भुक्त है, लेकिन दान नहीं है, दान लेते समय कभी लानार नहीं होता। उसमें गहरा आत्मविश्वास है और अपनी भेत्ता के सहारे चलता है। किसी के बनाये रास्ते का अनुगमन करना, किसी के पथनिर्देश में आगे बढ़ना उसके व्यक्तित्व का अंग नहीं है। आधुनिक नारी के व्यक्तित्व के अने विविध-पक्ष, इतनी गहराई और सूक्ष्मता के साथ अपने आगे प्रत्यक्ष कर सकना और

१ 'नदी के दीप', पृ० २७८

२ वही, पृ० २७७

३ वही, पृ० ३०२

फिर उसे शब्दबद्ध कर सकना अपने आप में एक बड़ा साहित्यिक उपलब्धि है ।  
 अज्ञेय ने सचमुच उसे बड़ी सूक्ष्मता और तन्मयता के साथ अंकित किया है ।  
 उपन्यास के अन्य पात्र रेखा के व्यक्तित्व के सामने निर्बल और प्राणहीन  
 दिखाई देते हैं -- गौरा में सबलता का आभास दोस पड़ता है लेकिन वहाँ  
 वह भुवन को या लेती है, वहाँ उसका परिणति सा दिखाई देने लगता है, जब  
 कि रेखा रमेशचन्द्र से विवाहित होकर भाग्यविधायिनी रहती है । यहाँ तक कि  
 उपन्यास का मुख्य पात्र भुवन भा रेखा का तुलना में अशक्त नहीं हो पाया है --  
 यद्यपि लेखक के मन में उसके बरित्र को प्रेरण और शक्तिशाली बनाने की था ।  
 उसके उल्टा वह रेखा के व्यक्तित्व को प्रकुटित और प्रतिफलित करने के  
 लिए निमित्त मात्र रह जाता है । आलोचकों ने 'नदी के किनारे' को 'शेखर :  
 एक जावनी' का तोररा भाग स्वाकार किया है । इस दृष्टि से भुवन को  
 शेखर का ही रूप मानना पड़ेगा । सम्भवतः लेखक प्रकारान्तर से उसे आदर्शकृत,  
 परिपुष्ट एवं शक्तिशाली व्यक्तित्व मानकर रचता है और आशा रखता है कि  
 जो भी उसके सम्पर्क में आएगा उसका प्रतिभा और महान व्यक्तित्व से प्रभावित  
 हुए बिना नहीं रहेगा । गौरा प्रारम्भ से अन्त तक शिष्या नहीं, प्रभावित  
 प्रेमिका दिखाई देती है । रेखा जहाँ अपना भावनात्मक विवेचना के कारण  
 भुवन को समर्पण देती है, वहाँ लेखक ने जबरदस्ती रेखा को आकर्षित कराया  
 है, क्योंकि भुवन अपना भावना के प्रति हमेशा ईमानदार नहीं रहा न गौरा  
 के प्रति न ही रेखा के प्रति । इसलिए भुवन का व्यक्तित्व आरोपित और  
 अनावश्यक अतिरंजित सा लगता है । पाठक भुवन की ओर की तरह नहीं देख  
 पाता, क्योंकि वह शेखर की भांति विभिन्न परिस्थितियों के बीच परिवर्तित  
 या विकसित नहीं होता । उसमें एक प्रकार से स्वयं लेखक का आत्मप्रक्षेपण  
 है । उसको लेखक जैसे स्वयं जानता है या उसको सदात्मता में जैसे स्वयं उसे  
 विश्वास है, ऐसे ही पाठक की भी होगा, यह प्रेम ही शायद उसे भुवन को

१ नेमिचन्द्र जैन : 'बधुरे साक्षात्कार', पृ० २६

उपन्यास, पृ० ५१

२ द्रष्टव्य -- जोमप्रभाकर : 'अज्ञेय का कथा साहित्य', पृ० ५७, रामस्वरूप कर्तुर्वेदी :  
 हिन्दी नवलेखन, पृ० ६६, अज्ञेय : आत्मनेपद, पृ० ८७, नंदकुमार राय : अज्ञेय के  
 उपन्यास : कथ्य और विश्लेषण, पृ० ५२-५३, ईन्द्रनाथ मदान : आज का हिन्दी -



फिर उसे शब्दबद्ध कर सकना अपने आप में एक बड़ी साहित्यिक उपलब्धि है । अज्ञेय ने सचमुच उसे बड़ी गूढ़ता और तन्मयता के साथ अंकित किया है । उपन्यास के अन्य पात्र रेखा के व्यक्तित्व के सामने निर्बल और प्राणहीन दिखाई देते हैं -- गौरा में सबलता का आभास बोल पड़ता है लेकिन जहाँ वह भुवन को पा लेता है, वहाँ उसका परिणामिता सा दिखाई देने लगता है, जब कि रेखा रमेशचन्द्र से विवाहित होकर भी अविधाय रहती है । यहाँ तक कि उपन्यास का मुख्य पात्र भुवन भी रेखा का तुलना में सशक्त नहीं हो पाया है -- यद्यपि लेखक के मन में उसके चरित्र को प्रबल और शक्तिशाली बनाने की धा । इसके उल्टा वह रेखा के व्यक्तित्व को प्रकटित और प्रतिफलित करने के लिए निमित्त मात्र रह जाता है । आलोचकों ने 'नदी के किनारे' को 'शेखर : एक जीवनी' का तीसरा भाग स्वीकार किया है । इस दृष्टि से भुवन को शेखर का ही रूप मानना पड़ेगा । सम्भवतः लेखक प्रकारान्तर से उसे आदर्शकृत, परिपुष्ट एवं शक्तिशाली व्यक्तित्व मानकर चलता है और आशा रखता है कि जो भी उसके सम्पर्क में आएगा उसको प्रतिभा और महान व्यक्तित्व से प्रभावित हुआ बिना नहीं रहेगा । गौरा प्रारम्भ से अन्त तक शिष्या नहीं, प्रभावित प्रेमिका दिखाई देती है । रेखा जहाँ अपना भावनात्मक संवेदना के कारण भुवन को समर्पण देती है, वहाँ लेखक ने जबरदस्ती रेखा को आकर्षित कराया है, क्योंकि भुवन अपनी भावना के प्रति हमेशा ईमानदार नहीं रहा न गौरा के प्रति न ही रेखा के प्रति । इसलिए भुवन का व्यक्तित्व आरोपित और अनावश्यक अतिरंजित सा लगता है । पाठक भुवन की शेखर को तरह नहीं देख पाता, क्योंकि वह शेखर की भांति विभिन्न परिस्थितियों के बीच परिवर्तित या विकसित नहीं होता । उसमें एक प्रकार से स्वयं लेखक का आत्मप्रक्षेपण है । उसको लेखक जैसे स्वयं जानता है या उसको सदाश्रमता में जैसे स्वयं उसे विश्वास है, ऐसे ही पाठक को भी होगा, यह प्रश्न ही शायद उसे भुवन को

१ नेमिचन्द्र जैन : 'अधुरे साक्षात्कार', पृ० २६

उपन्यास, पृ० २१

२ द्रष्टव्य -- जीमप्रभाकर : 'अज्ञेय का कथा साहित्य', पृ० ५७, रामस्वरूप कुर्वेदी : 'हिन्दी नवलेखन', पृ० ६६, अज्ञेय : 'आत्मनेपद', पृ० ८७, नंदकुमार राय : 'अज्ञेय के उपन्यास : कथ्य और विश्लेषण', पृ० ५२-५३, ईन्द्रनाथ मदान : 'आज का हिन्दी - १'

अपनी सम्पूर्ण सहज मानकता में साकार नहीं होने देता<sup>१</sup>।

पूरे उपन्यास में लेखक का यही मनोभाव रहता है कि भुवन एक बड़ा उच्च वैज्ञानिक एवं गम्भीर विद्वान है। मानवाय अनुभूति के दर्शन उसमें अत्यन्त विरल हैं, नारा सामान्य ने दूर हो रहने की कोशिश करता है, लेकिन रेखा की समीपता में न जाने कितनी ओर से ढेर सारी संवेदनशीलता उभर पड़ती है। उसके व्यक्तित्व की यह संवेदनशीलता नम्र दृष्टि से अस्वाभाविक हो कहो जा सकती है। उसके चरित्र का यह पक्ष आरोपित और शिथिल जान पड़ता है। ऐसा लगता है कि दो अलग-अलग ऐसे व्यक्ति मिला दिये गये हों जो कितना गहरे आंतरिक क्षण में भी एक नहीं होते<sup>२</sup>। कश्मीर में दो बार अत्यधिक संवेदनशील होता है -- एक बार, नोकुदिया और तुलियन में जहाँ उसने रेखा के शरीर का भोग किया-- दूसरी बार, रेखा के गर्भवती होने पर उसको आरोपित सेवा भावना में। लेकिन व्यक्तित्व का यह पक्ष बाकी भुवन से कहीं भी सम्पृक्त दिखाई नहीं देता। रेखा का भावनात्मक सम्पृक्ति उसके जीवन से निकली हुई है, जब कि भुवन के लिए यह आकस्मिक और अप्रत्याशित है। बाकी जीवन में भुवन बहुत ही साधारण बल्कि विशेष प्रभाव भा मन पर नहीं छोड़ता। इसी कारण गौरा की प्रकारान्तर से भक्ति एवं समर्पण और प्यार को पाने के लिए प्रतीक्षारत रहना लेखक का शिथिल एवं कृत्रिम भाव है।

गौरा का चरित्र रेखा की तुलना में उच्च और आधुनिक नहीं है। रेखा जहाँ परम्परागत सामाजिक विधान से विद्रोह करके भुवन की मुक्त भावनात्मक एवं शारीरिक समर्पण करता है, वहाँ गौरा भुवन की पहली से जानती हुई भी अपने हृदय की बात नहीं कह पाती। अपने परिवार की

१ मेमिचन्द जैन : 'अधुरे साक्षात्कार', पृ० २७

२ वही, पृ० २७

इच्छा के अनुकूल विवाह न करके सामित विद्रोह का भाव फलकता तो है, किन्तु रेखा का तुलना में यह विद्रोह इतना ऊंचा और गरिमामय नहीं बन सका है। उसमें साधारण नारी की तरह ईर्ष्या नहीं है, सब कुछ जानते हुए भी रेखा ने खुले दिल मिलता है, और प्रेम करता है। लेखक ने ईर्ष्या का प्रदर्शन दोनों नारी पात्रों में नहीं दिखाया है, क्योंकि उसका प्रयास असाधारण चरित्रों की खोज करना है। पूरे उपन्यास में वह सपाट-सा दिखता है। भुवन के प्रति निरन्तर पूजाभाव एवं असाधारण समर्पण आरोपित लगता है। उसकी भाव-प्रवणता उसके जीवन से निःसृत न होकर लेखक द्वारा लादी गई लगता है। सच तो यह है कि लेखक ने गौरा में समस्त नदुर्गुणों एवं हर प्रकार की सुन्दरता का आरोप करके उसे मौढ़ा एवं असुन्दर ही बनाया है। यहाँ कारण है कि गौरा का कोई प्रभाव ही मन पर नहीं पड़ता। रेखा को तुलना में तो वह बच्चा भी नहीं, बेहद बचकानी लगती है।

चंद्रमाधव उपन्यास का सबसे निर्बल पात्र है। लगता है लेखक के मन में उसके प्रति कोई भी सहानुभूति नहीं थी। उसे लगभग 'तलनायक' के रूप में परिकल्पित किया जा सकता है। उसका व्यक्तित्व विकृतियों एवं ग्रन्थियों का पुतला है। रेखा के सामने प्रणय प्रस्ताव करता है, लेकिन सफलता नहीं पाता और विचिप्ल होता है। रेखा के प्रेमी भुवन से ईर्ष्या रखता है, क्योंकि उसके माध्यम से ही रेखा का परिचय भुवन में हुआ था। पत्न के साथ 'सहजरे' नहीं कर पाता। प्रेम की असफलता पाने पर कम्युनिज़्म का मुसौटा ओढ़ लेता है। ये सब विकृतियों के ही चित्र दिखाई देते हैं। लेकिन इस बात को भी ध्यान में रखना होगा कि अश्व की दृष्टि गौरा और चंद्रमाधव के पात्रांकन को प्रति-चरित्र दिखाने की रही है। इस कारण गौरा और चंद्रमाधव के चरित्र को हम स्वाभाविक भी मान सकते हैं। गौरा जहाँ अपने प्रेमी को न पाने पर विचलित या विचिप्ल नहीं होती न ही ईर्ष्या जागृत होती है, जबकि

चन्द्रमाधव आत्महन्त को भावना से ग्रस्त होता है। कम्युनिज़्म का खोल पहनना, उसको अतृप्ति को प्रतिक्रिया है। अज्ञेय लिखते हैं-- 'चन्द्रमाधव और गौरा स्वतंत्र व्यक्ति भी हैं और भुवन तथा रेखा के प्रतिचित्र भी। चारों एक ही समाज या वर्ग के प्राणी हैं। पर चन्द्रमाधव का चरित्र-विकास विकृति का ऐसी ग्रन्थियों से गुंथीला हो गया है कि उसका विवेक भी उसे कुपथ पर ले जाय और उसको सदोन्मुखता आत्मप्रवर्तना के कारण है। इसी में वह भुवन का प्रति-मु है। दूसरी ओर गौरा तथा रेखा भी प्रत्यवस्थित किये गये हैं। त्याग की स्वस्थ भावना एक को दृष्टि देता है तो दूसरी में एक प्रकार के आत्महन्त का कारण बनती है....'।

'नदी के दीप' में मूलरूप से यौन भावना एवं अहं इन्हीं दो मनोवृत्तियों का अभिव्यक्ति हुई है और यह अभिव्यक्ति फ्रायड के मनो-विज्ञान से मिलती जुलती है। अतृप्त कामेच्छाओं एवं अहं के कारण ही चन्द्रमाधव एवं भुवन जैसे पात्रों में कुंठा, पलायन, दुःखिता, आत्महन्त एवं अराजकता जैसी मनःस्थितियाँ दिखती हैं। भुवन एक बुद्धिसम्पन्न वैज्ञानिक-अध्यापक है, किन्तु इससे अधिक वह कुंठित प्रेमी है। रेखा के प्रति आकर्षण उसको यौन-भावना के कारण है और पूरी तरह से उसे न पाने के कारण तथा अपने भावीपुत्र के गर्भपात हो जाने के कारण वह ग्रन्थि से ग्रस्त हो जाता है। इसी ग्रन्थि के कारण वह गौरा से दूर दूर भागता है, वैज्ञानिक अनुसन्धान तो उसका खोल और अहं की प्रतिक्रिया है। गौरा से विवाह करने के पश्चात् ही ग्रन्थिमुक्त होता है। रेखा चाहे जितनी भी भावना सम्पन्न एवं संवेदनशीलरहा हो, लेकिन वह भी अहं भावना से मुक्त नहीं हो सकी है। अहं के कारण ही वह अपने वैधानिक पति हेमचन्द्र से अलग रहकर यायावरी जीवन बिताती है और भुवन के साथ बिना किसी वर्जना के संभोग करती है। सम्पूर्ण शरीर समर्पण के पश्चात् भी भुवन के विवाह प्रस्ताव को ठुकरा देती है, हो सकता है यह अस्वीकृति अपने वैवाहिक जीवन की कटु अनुभूति के कारण रही हो, पर सब तो यह है कि

उसका प्रबल अहं हा बंधने नहीं देता । वह कहती है,-- 'हां भुवन । तुम्हें क्लेश पहुंचाना नहीं चाहती था, अविश्वास मैंने नहीं किया । पर-- वह असम्भव है । मैंने तुमसे प्यार मांगा था, तुम्हारा भविष्य नहीं मांगा था ..... ' । अहं से अधिक वह यौन पांडित्य नारी है । पति के होते हुए भी भुवन के साथ अपने यौन को 'फुलफिल' करता है और अन्त में रमेशचन्द्र के साथ विवाह में भी 'सेक्स प्लोजर' हो कार्य करता है । गौरा भुवन को शिष्या तो नाममात्र को है, वास्तव में भुवन के प्रति आकर्षण में अतृप्त वासना ही प्रेरक रहती है । चन्द्रमाधव तो स्पष्ट रूप से कामपांडित्य वरिष्ठ है । अतृप्त कामेच्छाओं के कारण ही आचर्य का मनःस्थिति में वह पांडित्य रहता है ।

अज्ञेय ने 'नदी के दीप' में हेनरी जेम्स का 'स्वा-एण्ट' नामक विद्युत्कलाक या सांख्यिक दृष्टिकोण वाला सण्ड कथा-व्यक्ति का उपयोग किया है । इस शिल्प विधान के निर्वाह के लिए उपन्यास के अध्याय शीर्षक पात्रों के नाम पर हैं, जिसमें प्रत्येक पात्र अपने दृष्टिकोण के अनुसार अपना जीवन गाथा कहते हैं तथा दूसरे पात्रों का अध्ययन भी करते चलते हैं । बीच-बीच में दो बार 'अंतराल' शीर्षक देकर कथासूत्र को एकत्रित करने तथा विकसित हुए कथानक को नियोजित करने का प्रयास हुआ है । मानों यहाँ पृथक्-पृथक् पात्रों का आत्मगत(सम्बन्धित) मत न होकर एक पांचवें, इन सबसे तटस्थ पात्र (लेखक) का मत व्यंजना हुई है । 'उपसंहार' में कथानक का सारांश और परिणति दी गई है । 'शेखर : एक जावनो' में कथानक का विकास मुख्यतः नायक की स्मृतियों और मनःस्थितियों पर आधारित है और यथावसर बहुत से प्रसंग विस्तारित और अधूरे रह गये हैं, जिससे प्रभाव की कामता यहां स्तब्ध-सी दिखाई देती है, किन्तु 'नदी के दीप' में कथा के

१ 'नदी के दीप', पृ० २७७

२ सत्यपाल जुध : 'अज्ञेय के उपन्यासों की शिल्प विधि', पृ० २०२

समस्त कुछ पूर्ण अनियोजित और प्रभावाभिव्यंजक हैं ।

'नदी के दीप' के कथानक तथा चरित्र-विवर्णन को विशिष्टता इस बात में है कि उसमें विभिन्न प्रकार की मनोवैज्ञानिक शिल्प-युक्तियों का कुशलतापूर्वक संगुहण किया गया है । प्रत्यवलोकन, अंतर्निष्ठ, काल विपर्यय, रिपोर्ताज, डाक्टरी, पत्र, चरित्र, उद्घरण, प्रतीक, स्वप्न, सत्य स्मृति, मुक्त आकांक्ष, अन्तर्विवाद (इंटरियर मोनोलॉग) आदि शिल्प प्रविधियों का एक साथ कुशल उपयोग आश्चर्यजनक प्रतीत होता है ।

'शेखर : एक जीवनी' में जहाँ शेखर अपने सम्पूर्ण जीवन की ही प्रत्यवलोकन के माध्यम से व्यक्त करता है, वहाँ 'नदी के दीप' में चार-पांच स्थल ही ऐसे हैं, जहाँ पात्र अपने अतीत जीवन के सण्डबिन्दुओं का स्मरण करते हैं । एक प्रत्यवलोकन आरम्भ में ही भुवन का है, 'भुवन ने भीतर प्रवेश करके दरवाजा बन्द कर लिया है और एक साट पर सिमट कर बैठ गया । है इसके विस्मय को जड़ता कुछ कम हुई तो उसको स्मृति धीरे-धीरे पिछले कुछ घण्टों की दृश्यावली के पन्ने पलटने लगा ।' इस प्रत्यवलोकन के दो उद्देश्य देले जा सकते हैं-- पहला, उपन्यास का नाटकीय चमत्कार से पूर्ण उत्सुकता उद्बोधक आरम्भ करना, दूसरे, एक मनोवैज्ञानिक उपन्यास के अनुकूल पात्र की मानसिकता के अंग के रूप में, उसके आत्मसोपित दृष्टिकोण से घटनाओं का ऐसा विशिष्ट प्रस्तुतीकरण कि उसका मनोवैज्ञानिक चरित्र चित्र भी सामने आ जाए । स्पष्ट है यह 'शेखर : एक जीवनी' के नायक के प्रत्यवलोकन से भिन्न उद्देश्य लिए हुए हैं, जहाँ उसके अपने जीवन की कार्य-कारण परम्परा के गुंजां को सुलभाने का प्रयत्न किया गया है । एक दूसरा संक्षिप्त प्रत्यवलोकन रेखा का है । एक विशेष स्थान पर साहचर्य स्मृति पद्धति के आधार पर हेमैन्द्र के सम्बन्धों की विषमता तथा चरम दुष्णित मनोवृत्तियों से पीड़ित होता है । वह भुवन को अपने जीवन के सम्बन्ध में बताता है अर्थात् उस आन्दोलित मनःस्थिति

१ 'नदी के दीप', पृ० ४

२ सत्यपाल शुभ : 'अज्ञेय के उपन्यासों का शिल्प विधि', पृ० २१०



में अपने पूर्व के कटु जीवन का समुत्यवलोकन करता है। इन स्थल को डा० देवराज उपाध्याय ने कलाचित्र की 'कट बैक' पद्धति कहा है, जिसके प्रयोग ने उपन्यास में अंतर्दृष्टि (इन साउंड वियु) का स्थापना हुई है। इसके अतिरिक्त भा दो तीन स्थलों में समुत्यवलोकन प्रणाली का प्रयोग किया गया है। इस प्रकार उपन्यास में प्रत्यवलोकन प्रणाली का सीमित किन्तु कलात्मक उपयोग हुआ है।

उपन्यास में कथानक का काल विपर्यय पद्धि को एक स्थलों पर प्रयुक्त हुई है। इस पद्धति के द्वारा कथाकार कथा में नाटकीय स्थिति का निर्माण करता है। उदाहरण के लिए तुलियन के पहलगांव लौटते समय लेखक भुवन और रेखा के नीचे उतरने की बात कहता है। यहां तक कि पहलगांव दोखने लगता है। रेखा के कहने पर भुवन आगे न बढ़कर कुछ मुड़ब भी जाता है। तब लेखक कथाक्रम को पलट कर तुलियन से चलने के अवसर पर रेखा और भुवन में हुई बातों को देने लगता है। कुछ महत्वपूर्ण बातों का और पाठकों का ध्यान आकृष्ट करना ही लेखक का लक्ष्य प्रतीत होता है।

पेन टेकनीक सुनियोजित ढंग से 'अंतराल' खण्ड में तथा अन्य स्थलों पर पर्याप्त कलात्मक तथा विशुद्ध रूप से उपयोग हुआ है। इस विधि के माध्यम से लेखक ने पात्रों के आन्तरिक मनोभावों का उद्घाटन किया है। इसके अतिरिक्त कथानक के विकास में भी उन विधि का पर्याप्त योग है। क्योंकि सभी पात्र एक स्थान पर एकत्रित नहीं रहते, जब वे एक एक दूसरे से दूर रहते हैं, उस समय पत्रों के माध्यम से सम्पर्क में करने का प्रयास करते हैं। प्रथम अंतराल खण्ड में रेखा भुवन की पत्र लिखती है और कहती है कि चन्द्रमाधव उससे ईर्ष्याभाव रखता है। एक दूसरे पत्र में चन्द्रमाधव रेखा के पूर्व पति हेमन्द्र को कथा का संकेत तथा अपनी मनोदशा को अभिव्यक्त करता है। भुवन द्वारा लिखे गये पत्रों के माध्यम से ही गौरा अपने भविष्य का

१ देवराज उपाध्याय : 'आधुनिक हिन्दी कथा साहित्य और मनोविज्ञान', पृ० १८७

२ वही, पृ० १८८

३ सत्यपाल शुक्ल : 'अज्ञेय के उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० ११२

निश्चय करता है। उपन्यास के सभी पात्र अंतर्मुख तथा व्यथितवादा हैं, इसलिए प्रत्यक्ष रूप से खुलने में उन्हें संकोच होता है और पत्रों के द्वारा अपने सम्पूर्ण निज को प्रकट करते हैं तथा अपने अन्तर्द्वन्द्व को हल्का सा कर लेते हैं। पत्र पद्धति के उपयोग से लेखक ने मितव्ययिता, घनता, वक्रता, निपुणता, भावमयता तथा जीवता का गिद्धि का है।

पात्र पत्रों के माध्यम से जो बात नहीं कह पाते, वह डायरी पद्धति से व्यक्त करते हैं। डायरी शिल्प के द्वारा लेखक ने पात्रों को अधिक से अधिक निजी अनुभूतियों एवं मनोरोगों को व्यक्त करने का प्रयास किया है, क्योंकि डायरी में पात्र पुरा तरह से खुल जाते हैं जितने कि पत्र में नहीं खुल सकते थे। इनको पात्र कभी अपने सन्तोष के लिए, अपना मानसिक दशा को हल्का करने के लिए, कभी दूसरे पात्र को पढ़ने के लिए तो कभी अनजाने हो प्रस्तुत करते हैं। गौरा लिखती है, -- 'सबसे बड़ा नष्ट यही है कि तुम्हें सुनो देख सकूं। मेरे स्नेह शिशु में तुम्हारे लिए जोता हूं, क्योंकि तुममें जोता हूं ..... + + तुमने मुझे विश्वास दिया, मैं तुम्हारा बहुत कृतज्ञ हूं। मुझे लगता है, मैंने बहुत बड़ा निधि पाई है, ऐश्वर्य पाया है और तुमसे। मेरे जीवन के सारे तन्तु तुम्हारे बारीं और छिपट गये हैं। वे बहुत सुंदर हैं, तुम्हें बाँधे नहीं। पर तुम उन्हें हड़ा नहीं सकोगे और सब नष्ट करके हो। उनका कोई बोझ तुम पर नहीं होगा .....'। इस प्रकार यहाँ गौरा ने डायरी पद्धति से अपने चरित्र को व्यञ्जना तथा अपने हृदय को संवेदना को मुखरित किया है।

अनेक स्थलों पर कथानक के विभिन्न प्रसंग सिनेमा के बदलते दृश्यों की तरह लगते हैं। एक दृश्य के अंत होते-होते दूसरा दृश्य आरम्भ हो जाता है, कभी-कभी किसी महत्वपूर्ण बात को अधूरा छोड़कर

१ सत्यपाल चुष : 'अज्ञेय के उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० ११८

२ 'नदी के दीप', पृ० ३४५-३४६

या भूमिका देकर, दूसरे दृश्य में इसे पूरा किया जाता है। इससे नाटकीय कुतूहल को सृष्टि करके पर्याप्त रोचकता का निर्माण किया गया है। बहुत से व्योरो और वर्णनात्मक स्थलों से बचने का अवसर मिल गया है-- केवल महत्वपूर्ण कलात्मक स्थल ही उद्भूत किये जा सके हैं। डा० देवराज उपाध्याय के शब्दों में, -- 'टेकनाक में अजेय को कला चल चित्र निर्माण को उस पद्धति से मेल खाता है, जिसे Close up और Slow up कहते हैं। चलचित्र में कभी मूल या अन्य किसी अवयव को आकृतियाँ, आकार-प्रकारों का वैविध्यपूर्ण प्रदर्शन अधिक देर तक होता रहा है। मनुष्य का क्रियाशालता को अभिव्यक्ति के लिए नहीं, परन्तु उसके विविध भावों के प्रकटाकरण के लिए, आन्तरिक सौन्दर्य के प्रकटाकरण के लिए, पात्रगत हमारे संस्कारों को अन्तर्म में मिश्री को उलो की तरह घुलकर रह जाने के लिए। Slow up में गति को तीव्रता को इतनी धीमी करके दिखाई जाता है कि जो गति अपनी क्षिप्रता के कारण एक सीधा लकीर-सा बनाता दास पड़ता है, जिसकी क्षिप्रता में क्रमशः लय हो जाता है, उसके एक एक कदम को हम स्पष्टतया देख सकते हैं'।

उद्धरण प्रणाली का प्रयोग तो अजेय अपने प्रत्येक उपन्यासों में करते हैं। अपने पक्षानुमोदन, सहज प्रतिक्रिया के लिए पात्र उद्धरण प्रस्तुत करते हैं। लेकिन पात्रों को मनःस्थिति का व्यंजना, उनको आन्तरिक अनुभूति के उद्घेन तथा चरित्र के एक विशेष आयाम को अन्वेष्टित करने के लिए उद्धरण प्रणाली का आश्रय लेता है। इस प्रकार उद्धरणों को प्रयुक्ति संप्रयोजन प्रतीत होता है। तुलियन में रेखा और भुवन चन्द्रिका के वातावरण में जो फील के किनारे बैठे हुए पानों से बिलवाह करते हैं, रेखा ऐसे उल्लसित क्षणों में एकदम मुक्त एवं पूर्ण अनुभव करती है और गुनगुना उठती है -- 'Love made a Jipsee out of me'.

-----  
१ देवराज उपाध्याय : 'आधुनिक हिन्दी कथा साहित्य और मनोविज्ञान'

मुवन चागे बढ़कर रेखा के ठिठुरे हुए हाथ को बाहर निकाल लेता है, फिर छोड़ता नहीं--

'Love made a Jipsee out of me',<sup>1</sup>

यह गीत उद्धरण रेखा के प्रणय को आकांक्षा को उदात्त करता है, पिछड़ा और मुवन को आलिंगन के लिए प्रेरित करता है -- 'मुवन एक मोर में आ रहा था, उसने देखा कि रेखा का आँखें बंद हैं, मानो प्रभात के सूर्य को अपना बेहरा वह सोप रही हो । .....

उषा रसे..... कल कण्ठ स्वरा ।

..... मिलन हे बे ब ले आलोय आकाश मरा ।

चल्ले भेरे मिलन--आशा-तरो अनादि स्त्रोत बये,

कत कालेर कुमु उठे मरि हेये .....

तोमाय आमाय --

+ + + +

'..... मुवन मो चौंक गया, वह मो चौंक कर छिटक कर लड़ो हो गई, दोनों ने स्थिर और जैसे असम्पृक्त दृष्टि से एक-दूसरे को देखा, फिर एक साथ हो दोनों ने हाथ बढ़ाकर एक दूसरे को खींच लिया, प्रगाढ़ आलिंगन में ले लिया और चुम्ब लिया-- एक गुलगता हुआ नम्रोहन, अस्तित्व निरपेक्षा, तदाकार मुम्बन ।' इसे प्रेरणामुलक उद्धरण कहा जा सकता है । उद्धरण शैली का उपयोग नर-नारो के गोपनीय सम्बन्धों के चित्रों को भा प्रस्तुत करने के लिए किया गया है-- 'सहसा मुवन ने कम्बल हटाया, मृदु किन्तु निष्कम्प हाथों से रेखा के गले के बटन सोले और चांदनी में उभर आये उसके कुर्चों के बीच को छाया भरा जगह को चुम्ब लिया । फिर अकस्मात् भाव से उसको ग्रीवा को,

१ 'नदी के दीप', पृ० १६४

२ वही, पृ० १७१

कंधों को , पलकों को, ओठों को, कुर्बों को.... और फिर उसे अपने निकट खींच कर टंक लिया : सालोमन का गीत उस धीरे वातावरण में गुंजा रहा--

"I sleep, but my heart waketh, it is the voice of my beloved that waketh, saying: Open to me, my sister, my love, my dove, my undefiled, for my head is filled with dew, and locks with the drops of the night...."

+ + + +

क्यों मुवन के ओठ शब्दहोन हो गये हैं, स्वरहोन हो गए हैं, क्या वह गात के हो बोल स्वरहोन हिलते ओठों से कह रहा है या कुछ और कह रहा है ?

रेखा जा जा .....

'जाए रोज अप तु ओपन माइ ड्रिलवेड, सेंड माइ हेण्ड्स  
ड्राफ्ट विन माइ सेंड किंगडम' .....

प्रतीकात्मक शिल्पविधान का उपयोग गोपनाय मावों की अभिव्यक्ति के लिए तथा मनःस्थितियों को अप्रत्यक्ष रूप से प्रकट करने के लिए किया गया है । रेखा अपने गर्भस्थ शिशु को 'सर्जन बायलिरट' या 'बोनकार सर्जन' नाम देती है जो मुवन और अपना इच्छाओं के अनु रूप है । गौरा मुवन को प्यार से 'शिशु' कहती है, क्योंकि वह शिशुवत हो व्यवहार करता है । मुवन गौरा को 'जुगनु' कहता है, क्योंकि वह तीक्ष्ण बमकने वाला व्यक्तित्व धारण करता है । दोनों के सम्बोधन से गुरु-शिष्य का सम्बन्ध भी व्यंजित होता है तथा निश्चल प्यार की अभिव्यक्ति भी । रेखा गौरा से प्रथम बार मिलती है तथा उसे अंगुठों मेंट करता है तथा बाद में उसे चुड़ियां भेजती है । इससे यह व्यंजित होता है कि वह मुवन की गौरा के हाथों सोंप रहा है । एक स्थान पर मयानकता के वातावरण को ब्रक्ति करने के लिए भी इस प्रतीक प्रणाली का उपयोग हुआ है । 'रेखा कमरे में 'हेमरेज' की

-----

विषम स्थिति में कराह रहा है और बाहर रात को वर्षा हो रही है। कमरे में रेखा की सहायता करने वाला मुनन कराह और वर्षा के बर को सुनता रहता है। बाव-जोब में कभी अचानक कुछ गिरने का 'धप' स्वर सुनाई देता था-- पहले वह समझ नहीं सका कि यह क्या है, फिर सहसा जान गया कि पके फल ... रात के सन्नाटे में फल का चुपड़ना<sup>१</sup> हैवतनाक था -- मानों एक द्रुत कारणहान मृत्यु आकर किसी को ग्रस ले .... । अन्यत्र भी रात में चुपचाप टपक पड़ने वाले पके फल की लोमहर्षक आवाज की याद पर एक गहरी उदासी उत्पन्न होती है। यह पका फल और कुछ नहीं गर्भपात शिशु<sup>२</sup> बोनकार सर्जने-- का प्रतीक है।

मनोविश्लेषणात्मक शिल्प विधान के अनुस्प<sup>३</sup> 'नदी के दीप' में चेतन प्रवाह ( Stream of consciousness ) अंतर्विवाद ( Interior monologue ) तथा शब्द सह-स्मृति परीक्षा ( Word association test) प्रणालियों का कुशल संगुफन करता है हुआ है। अन्तर-मंतर में मुनन जरा रुककर सान्ध्य तागा देखकर कलने का इच्छा व्यक्त करता है। 'तारा' शब्द सुनकर रेखा चौंकती है और बेहद तिरक्त हो जाता है, क्योंकि उसी जाह पर तारों को देखकर पूर्वपति हेमैन्द्र ने वफा की कसमें खाई थीं। दूसरी बार तारों को देखकर वह कहता है, -- 'तारों' में मैं नहीं डरता, मुनन जी। कमा नहीं डरा। और मैंने कहा था न, जो दुःस्वप्न कह लूंगी, उससे मुक्त हो जाऊंगी। अभी तक कह नहीं पाई थी, यही उसको ताकत थी। अब-- अब नहीं। आप कहिए तो तारे गिन उलू आकाश के। मुनन रेखा के पत्र को पाकर आन्दोलित हो उठता है और उसकी चेतना प्रवाहित होने लगती है। .... धीरे धीरे एक एक स्मृति उसके मन में उभरने लगी और मानों तेजाब से एक गहरी रेखा उसके चेतन पट पर कोरने लगी ... बार यु

१ 'नदी के दीप', पृ० ३०१-३०२

२ सत्यपाल बुध : 'अज्ञेय के उपन्यासों की शिल्प विधि', पृ० १२४

३ 'नदी के दीप', पृ० १५१



रायल-- तुम हो तबसुच हो, भुवन ? .... मैं तुम्हारा हूँ भुवन, मुझे लो. ...  
रेखा, आलो.... + + + गल्ला, गल्ला तुम तो बाँदना में जम गई थीं ।  
और तुम ? तुम पिघल गये थे३० अब ? 'लव मेड' में जिम्मा जाउट आफ मो'...  
..... लजाती हो मुझसे-- अब ? तुमसे नहीं तो और किससे लजाऊँगी... ।

संवाद शिल्प में विविध प्रतीति तथा रोचकता सर्वत्र देखा जा सकती है । पात्रों को मनःस्थिति तथा चरित्रिक अभिव्यक्ति के लिए उपन्यास के संवाद विशेष उपयोगी हैं । एक उदाहरण द्रष्टव्य है -- 'उसी प्रकार मौन की दावार की तोड़ने में अन्तर्ध्वनि, भुवन ने पूछा था, 'गौरा, तुमने नौकरी जो कर ली-- तो क्या जावन का मार्ग अन्तिम रूप से चुन लिया ? माता-पिता को क्या राय है ?

'हाँ, भुवन दा । नौकरी मैंने नहीं चुनी, संगत हो चुना है, पर आगे सोचने के लिए यह सहारा ज़रूरी है-- माता-पिता पर बोझ बने रहना कहां तक ठीक होता ?

भुवन उसे देखता रहा । माथे का नाड़ी स्पन्दन वैसा ही था । उसे मानो वह सुन सकता था । फिर उसने पूछा था, गौरा विवाह क्या कभी नहीं करोगी ?

तब यह मौन धरधराकर टूट गया था । गौरा लड़ा हो गई थी । उसका मुँह तमतमा आया था । मुद्रा तनिक भी नहीं बदली थी, इससे यह स्पष्ट नहीं था कि वह तमतमाहट कैसी है, उठर देने से पहले भी वह हाँफ भर रुका रहो था और जब बोली थी तो सम स्वर में : 'भुवन दा, मुझसे तो आप पूछते हैं, पर नौकरी तो आप भी करते हैं, आपने क्या सोचा है यह सब -- सोच चुके हैं ?'

भुवन ने कहना चाहा था, 'मेरी बात दूसरी है-- पुरुष के लिए विवाह और नौकरी विरोधी कैरियर नहीं है और स्त्रियों के लिए साधारणतया तो होते ही हैं-- साथ नहीं चलते ।' पर कह नहीं पाया

था, गौरा के मुँह की ओर देखते देखते जबानक कह गया था, 'गौरा, आज देखता हूँ तुम मुझसे छोटी अब नहीं हो-- और अब मे बराबर बराबर बात कर्ना, यों पहले तो बिल्कुल छोटी हो तो नहीं मानता था --'

गौरा एकदम बैठ गयो । उसका चेहरा शांत हो आया । बोली -- 'माफो चाहती हूँ, भुवन दा -- आप सदैव बड़े हैं ।'

चरित्र व्यञ्जना तथा मनःस्थिति प्रकाशन के साथ-साथ यहाँ नाटकीयता का आभास भी देखा जा सकता है । नाटिक संवाद भावानु-भूति का अवस्था में प्रयुक्त हुए हैं । इसके अतिरिक्त इंटरमिटेण्ट, स्मृत, लिखित, अंतर्संवाद तथा एक पक्षीय वर्णनात्मक संवाद आदि विविध संवादों के रूप में उपन्यास में देखे जा सकते हैं --

इंटरमिटेण्ट संवाद -- इस प्रकार के संवाद सतत न चलकर अंतरालों में चलते हैं । इस संवाद के लिए हम मानो लेखक ने परिस्थितियों का चयन तथा मानसिक और भौतिक दोनों प्रकार के वातावरण को उपस्थित किया है । गाढ़ों में रेखा और भुवन ( थोड़े समय के परिवर्ध के कारण ) छिड़कर बातचीत करते हैं, क्योंकि संकोच की द्वावार बना हुआ था । गाढ़ों चल देता है और संवाद अधूरा रह जाता है, अगले स्टेशन पर उस अधूरे वार्तालाप को पुनः जारी किया जाता है ।

स्मृत संवाद -- पात्रों का स्मृति में आये हुए संवाद प्रत्यवलोकन की स्थिति में देखे जा सकते हैं । रेखा और भुवन के माध्यम से इस प्रकार के संवाद प्रयुक्त हुए हैं ।

लिखित संवाद -- इस प्रकार के संवाद के लिए भी लेखक ने सानुकूल परिस्थितियों का चयन किया है । गाढ़ों में अधिक मोड़-भाड़ के कारण स्पष्ट बातचीत करना मुश्किल था, इसलिए रेखा और भुवन कागज के बिटों में

ठित-ठितकर वार्तालाप करते हैं ।

एक पक्षीय संवाद -- संवाद के दो पक्षों में से, मुख्यतः एक पक्षालामने जाता

है और वह भा. प्रत्यक्ष रूप में नहीं, लेख के वर्णन से 'वर्णन' से विदा लेकर हेमन्त ने रेला के बारे में उधर उधर जो पूछा ताड़ करनी शुरू की, तो उसे बहुत सी आश्चर्यजनक बातें मालूम हुईं । 'रेला ? 'मुस्कराहट। रहस्य । 'जाने दीजिए-- किसी स्त्री का बुरा नहीं करना चाहिए ।' बेहो पर दर्द का भाव । 'लेकिन आजकल का औरतें भा कुछ पुष्टि मत -- हिन्दुस्तान को यूरोप बना दिया है-- बल्कि योरोप में भा रेला न होता । 'कहें कैसे, कहने का बात भा हो ? पर आप उसके हितैषी मालूम होते हैं....' ।

अन्तर्संवाद -- यह एक प्रकार से अन्तर्विवाद का ही रूप है, अन्तर केवल यह है

कि अन्तर्विवाद में जहां पात्र के स्वसंवाद में अनेकों प्रकार का उतार चढ़ाव रहता है, वहां अन्तर्संवाद में पात्र कुछ कहना चाहता है, उसे मन में दुहराता है, लेकिन संकोच या सामाजिक दायित्वों के कारण कह नहीं पाता । जैसे, 'भुवन ने कहना चाहा था -- 'मेरी बात दूसरी है-- पुरुष के लिए विवाह और नौकरी विरोधी कैरियर नहीं है । और स्त्री के लिए साधारणतया तो होते ही हैं-- साथ नहीं चलते--' पर कह नहीं पाया था, गौरा के मुँहकी ओर अचानक देखा रह गया था ।

'नदी के दीप' का भाषा अद्भुत शिल्पित है, किन्तु सायास नहीं, यह मानो लेखक का सहज कलात्मक स्तर है -- उसका परिष्कृत अनुशासित, सौन्दर्यानुभूत व्यक्तित्व का विशिष्टता । इसमें स्वाभाविक परिष्कृति, अभिजात सादगी, मंजा हुई कांति तथा सुन्दर सघन वाक्यों के संतुलित प्रवाह का सम्मोहन है । प्रत्येक शब्द कटे-कटे और सुगठित हैं, वाक्य प्रभावी सार्थकता एवं लयात्मक माधुर्य से अनुप्राणित हैं । अनेक स्थलों पर एक

१ 'नदी के दीप', पृ० २४४

२ वही, पृ० २४४

हो वाक्य में समानार्थक से-- किन्तु अपना स्वतन्त्र व्यञ्जनाओं ने युक्त --अनेक शब्दों एवं उसी प्रकार के अनेक उपमान आकाश आकर उपाध्यायों को उत्तरोत्तर स्पष्ट पृष्ट करते करते हुए, प्रभाव को घनाभूत कर देते हैं। उनके अतिरिक्त 'नदी' के 'ओपे' की भाषा में उसके लेखक के कवि तथा प्रज्ञा का सम्मिलित सौष्टव मिलता है। सादृश्य का नूतन उद्भावनाएं, अमूर्त भाव विचारों का पूर्तीकरण, प्रकृति का ऐन्द्रिय विषयों-- विशेष रूप से वर्ण विज्ञान-- ने युक्त चित्र विधान उसके कवि रूप के उपकरण हैं तथा भेदक मूल्यों के सामान्य लेखन में नारी तात्कालिकता वाले शब्दों का प्रयोग प्रज्ञा का।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि शिल्प का अद्भुत सौष्टव, उपन्यास का प्रयोगपरकता, मनोविज्ञान सम्पन्न निवन्धन और सबसे बड़ी बात-- मानवीय सम्बन्धों के एकदम अद्भुत और नये संभावित आयामों का स्थापन-- मिलकर 'नदी' के 'ओपे' को काफी ऊंचा उठा देते हैं।

मकलो मरो हुई (१९६६)<sup>२</sup>

राजकमल चौधरी प्रकारान्तर से विद्रोह एवं स्वतंत्र नेता रहे हैं -- व्यक्तित्व एवं रचना-बोध दोनों स्तर पर। इसलिए उनकी कृतियों में बेलाग कश्मे की प्रवृत्ति सर्वत्र देखा जाता है। 'मकलो मरो हुई' लेखक का एकदम अद्भुत रचना है, जिसमें उसने सारे संस्कारों को त्याग कर परम्परा को लोक से हटकर सर्वथा एक नई अनुभूति एक नूतन विषय से साक्षात्कार किया है। आलोचकों-रचनाकारों ने इसे कभी अश्लिल और कामोन्मत्त कहकर वर्जित और बदनाम करने की कोशिश की है, तो कभी असमर्थ एवं असामान्य कहकर साहित्य के स्तर से नकारने का प्रयत्न किया है--

१ सत्यपाल दुध : 'अज्ञेय के उपन्यासों का शिल्प-विधि', पृ० १४१

२ राजकमल चौधरी : 'मकलो मरो हुई', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र० सं०, १९६६

इसके बावजूद नये लेखकों एवं नूतन विचार वाले साहित्यकारों के लिए यह रचना प्रेरक और वन्य बनो रही । सब तो यह है कि कृति अपने अद्भुत अनुभव को संप्रेषित करने, विषय को प्रामाणिकता एवं ईमानदारी से अभिव्यक्त करने के कारण उपन्यास के इतिहास में महत्वपूर्ण स्थान ले लेता है । डा० त्रिभुवन सिंह के शब्दों में -- 'परम्परित संस्कारों से थोड़ा हटकर यदि उदारतापूर्वक विचार किया जाय तो इस ठी उपन्यास के विषय और शिल्प में कुछ ऐसा अवश्य मिलेगा, जिसका मुल्यांकन करना आवश्यक है । उपन्यास का शीर्षक, उसका विषय-प्रतिपादन, उसको प्रतीक शैली, उसमें प्रयुक्त बाह्यरश्मि माणा तथा चरित्र-चित्रण एवं वैचारिकता आदि सभी विशिष्ट कोटि का है ।'

लेस्बियन जीवन के सम्बन्ध में एक लम्बी भूमिका देकर लेखक ने इसे उद्देश्यपूर्ण रचना आभाषित करने का प्रयत्न किया है । पर यदि समग्र दृष्टि से विचार किया जाय तो ज्ञात होगा कि लेस्बिया जीवन का चित्रण तो गाँव है और लेस्बियन नारियों का मनोवैज्ञानिक या मनोविश्लेषणात्मक विश्लेषण प्रसृत या महत्वपूर्ण है । नायक निर्मल पद्मावत और डा० रघुवंश का पात्रांकन भी मनोविश्लेषणात्मक रहा गया है । पात्रों का चरित्र-विश्लेषण इतना अधिक प्रभावशाली है, कि वह लेखक के उद्देश्यपूर्ण कथन को हल्का कर देता है । इसलिए, हमने इस उपन्यास को मनोविश्लेषणात्मक शिल्प-विधान के अंदर रखकर विवेचन करने का दुरसाहस किया है ।

उपन्यास के शिल्प-विधान की विवेचना करने के पूर्व लेखक के उद्देश्य का स्पष्टीकरण आवश्यक है, क्योंकि उसको गहरी सम्पृक्ति उपन्यास के वस्तुगतन और शिल्प संरचना से है । उपन्यास को रचना में दो उद्देश्य स्पष्ट हैं -- (क) लेस्बिया .... अर्थात् समलैंगिक यौनाचारों में डूब गई स्त्रियों के बारे में, खासकर हिन्दी में, बहुत कम हो लिखा गया है ।' इस उद्देश्य को स्पष्ट करने के लिए लेखक ने उपन्यास की भूमिका में कई उदाहरण प्रस्तुत किया है ।

१ डा० त्रिभुवन सिंह : 'हिन्दी उपन्यास शिल्प और प्रयोग', पृ० १७२

२ 'उपन्यास की भूमिका', पृ० ६

ये औरतें शिच्छत (पर्वेशन को हद तक) यौन कार्यों को स्वाधानता मांगती हैं<sup>१</sup>।  
 से यहाँ ध्वनित होता है कि इन यौनाचारों का चित्रण और उसके माध्यम से  
 नैतिकता के प्रचलित मानदण्डों का विरोध करना चाहता है। (स) पिछले  
 लड़ाई में, बड़ा लड़ाई के बाद, कलकत्ता शहर में नई पोढ़ों के व्यापारियों को  
 एक जमात एक सुबह सोकर उठने के बाद, अचानक पुंजो, प्रभुत्व और उद्योग-धन्वों  
 को बन्द तिजोरियां खोलकर, नये से नया व्यापार करने के लिए बौरंगी,  
 छलहाजो सवायर, महात्मागांधी रोड, धर्मतल्ला और पुरानी क्लासिक स्ट्रीट  
 में, अमराको शेलो के ऊंचे दफ्तरों में बैठ गई।<sup>२</sup> इस उद्देश्य के माध्यम से  
 लेखक युगोम परिवेश के जावन्त चित्र उजागर करना चाहता है। यह ध्यातव्य  
 रहे कि उपन्यासकार इन दोनों उद्देश्यों के सम्प्रेषण में समग्र दृष्टि और  
 एकान्विति स्थापित नहीं कर सका है, ऐसा वह चाहता भी नहीं था। वह  
 स्वयं कहता है, '..... इस उपन्यास में विषय नहीं है, विषय प्रस्ताव है  
 ..... मात्र विषय प्रस्ताव।' अर्थात् वह लेस्बिया जीवन के या युगोम  
 परिवेश के संड चित्र ही प्रस्तुत करना चाहता है। उसमें समग्रता का बोध  
 उजागर नहीं कर पाता, किन्तु इससे भी इन्कार नहीं किया जा सकता कि  
 पात्रों के चरित्र का मनोविश्लेषणात्मक विश्लेषण अपने आप में सम्पूर्ण  
 तथा सुगठित है। हमने कहा भी है कि उपन्यास का सबसे प्रबल पक्ष उसका  
 चरित्र-विश्लेषण है-- वह भी मनोविश्लेषणात्मक।

प्रिया, शीरा, कल्याणो और निर्मल पद्मावत सभी  
 पात्रों के चरित्र क्रायड के मनोवैज्ञानिक उपायों पर अवलम्बित है।<sup>३</sup> मनोविज्ञान  
 शास्त्रा मानते हैं कि बचपन के प्रारम्भिक वर्षों का जीवन और उस काल में  
 हमारे मन पर पड़े संस्कार जीवन भर हमें प्रेरित करते रहते हैं। यदि किसी  
 व्यक्ति के व्यक्तित्व का सही मूल्यांकन और मनोवैज्ञानिक अध्ययन करना हो  
 तो उसके लिए यह आवश्यक माना जाता है कि उसके बाल्यकाल की स्मृतियों

१ उपन्यास की भूमिका, पृ० ११

२ वही, पृ० ११



का विश्लेषण हो ।.... प्राचीन स्मृतियाँ और बचपन को इन अंशों में पड़ा हुई घटनाओं को उखाड़ने प्रत्यक्षलोकन विश्लेषण कहा जाता है ।<sup>१</sup> इस मनो-वैज्ञानिक युक्ति का उपन्यास में कई स्थलों पर उपयोग हुआ है । निर्मल उत्तर बिहार के एक छोटे से गांव में पैदा हुआ था । पिता के मरने के बाद उसका मां ने पैतृक ब मकान बेंच डाला और 'लारो' वाले द्वाखर के साथ भाग गई । वह कुल दस साल का लड़का था । मां के भाग जाने का दुःख उसे नहीं हुआ । मकान बिक जाने का तक्रोफ उसे जरूर हुई । मां को आदमी को ज़रूरत थी, अक्का किया जो चली गई । लेकिन मकान क्यों ले गई ? बचपन को ये घटनाएँ और परिस्थितियाँ उसके अंशों में गहरे रूप से बैठ जाती हैं । भोगे गये अपमान से वह विद्रोही बनता है-- विस्फोटक कार्य करके नहीं-- एक उदात्त रूप में। अमेरिका से लौटने के बाद, अपने दिमाग को व्यापारिक दुनिया में लगाता है और शीघ्र ही तीस मंजिले का 'स्काई स्क्रैपर' कल्याणो मेन्शन बनवाता है, ऐश्वर्य सुख के लिए नहीं बल्कि इसके पीछे वह भावना कार्य कर रही थी, कि उसकी मां के भाग जाने के बाद वह पैतृक मकान से अपमानित करके निकाल दिया गया था । एक प्रकार से यह अपनी मां के प्रति विद्रोह था और अपने अहं की तुष्टि भी । कल्याणो मेन्शन को बचाने के लिए वह पहली बार बेईमानी करता है, उसे प्रिया के नाम पर बेच कर बचाता है, इसलिए नहीं कि वह सिर्फ कल्याणो की स्मृति को बचाना चाहता है, अपने पास रक्ता चाहता है । बल्कि इसके पीछे भी, वही भावना थी कि उसको मां लारो वाले के साथ भाग गई थी और वह अपने प्यारे कुँड़े के साथ मकान से बाहर निकाल दिया गया था सबसे ऊँची इमारत को वह किसी कोमत पर जाने नहीं देना चाहता ।

शोरो मेहता और बाद में शोरो पद्मावत के चरित्र विश्लेषण में भी इस मनोवैज्ञानिक युक्ति का उपयोग हुआ है । वह तब पाँच छः साल की छोटी लड़की थी, उसकी मां को बच्चा होने वाला था । उसको

मां बिस्तरे में हटपटा रहा था । पिता जोसहे थे । मां दर्द से बेहोश थी । घंटों केबाद घंटे बातते जाते थे । मां कभी-कभी शान्त हो जातो, कभी तड़पने लगता थी । तब मिडवाइफ और नर्स ने शोरी को कमरे से बाहर निकाल दिया । पिता जो बाहर चले जाये । कमरा अंदर से बंद हो गया ।

अंदर मां बासतो-हटपटाती रहें । फिर सब कुछ शांत हो य गया । मरा हुआ बच्चा मिडवाइफ को कारोगरी से बाहर निकाला गया । काट को तरह सुखा हुआ, नीला पड़ा हुआ, मरा हुआ बच्चा ।

डाक्टरों को बुलवाया गया । मगर मां बच नहीं सकीं । हाथ पांव फुलने लगे । सारे शरीर में सेप्टिक का जहर फैलने लगा । मां मर गई और छः साल की छोटी सी शोरी के मन में मां बनने की आकांक्षा दफन हो गई ।

अकेले में उसको बड़ी बहन ने शोरी को बताया था कि पिता जो के पास सोने से ही मां के पेट में बच्चा जा गया था । बच्चा जाने के कारण ही मां बीमार हो गई थीं और मर गई थीं ।

शोरी को अपने पिता से नफरत हो गई । पिता से, दुनिया के हर मर्द से । वह अपनी बड़ी बहन को प्यार करने लगी । किसी मर्द को नहीं। किसी दिन नहीं ।<sup>१</sup>

ऊपर की घटना ने उसके चरित्र-निर्माण केदो सुत्र दिए हैं :--

(क) मां के मरने की घटना उसकी 'प्राग्' या 'लिबिडो' में स्थानान्तरित हो जाती है । यह घटना मय या त्रास का रूप धारण ले लेती है । उसे बराबर यह लगता है कि शायद मां बनते समय वह भी मां की तरह हटपटायेगी, दर्द से कराहनेगी और मर जायेगी । मरा हुआ बच्चा देगी । इसीलिए उसकी मां बनने की इच्छा हमेशा के लिए समाप्त हो जाती है ।

१ 'महली मरी हुई', पृ० १५७

२ "Anxiety or dread" / A General introduction to Psycho-Analysis / Sigmund Freud / P. 94.

(स) उसने मन में सोचा कि उसका मां के दर्द में, हटपटाहट में, मृत्यु में पिता जो का हाथ था । हर पुरुष शायद स्त्रियों को अपने पाग गुलाकर इसी प्रकार मार डालता है । यह प्रत्यय उसके अवचेतन में स्थायी रूप से बैठ जाता है और अपने पिता से नफरत करने लगे । हर पुरुष से नफरत करने लगा । अपने पिता के प्रति भय और घृणा का स्थानान्तरण वह दुनिया के हर पुरुष से कर लेता है । उसे अपनी बड़ी बहन के के साहचर्य से गुल मिलने लगा । हर लड़को के साहचर्य से परितोष मिलने लगा । वह लेस्बियन <sup>१</sup> या होमोसेक्सुअल जिन्दगी बिताने लगे । फ्रायड के सिद्धान्त के 'स्वरति' का उपभोग करने लगे । विश्व मेहता और निर्मल पद्मावत दो-दो पुरुषों को पत्नी बनकर, अनेक पुरुषों के सम्पर्क में जाने पर भी 'स्वरति' और लेस्बियन जिन्दगी नहीं छोड़ पाती । फ्रायड भी कहता है, -- 'इसके विपरीत, सम्भावना यह है कि यह 'स्वरति' विश्वव्यापी मूलदशा है, जिससे आलम्बन प्रेम बाद में पैदा होता है, और आवश्यक नहीं कि आलम्बन प्रेम पैदा हो जाने पर 'स्वरति' सत्त्व ही हो जाय ।'

कल्याणी का चरित्र मनोवैज्ञानिक है और उपन्यास का सबसे आकर्षक अंश भी । वह अमेरिका डाक्टरी पढ़ने च गयी थी, लेकिन कटो हुई पतंग की तरह न्यूयार्क, कैलिफोर्निया और लास एंजिल्स इन शहरों के कहवाघरों और नाचघरों में बककर काटने लगे । वह अपने देश वापस नहीं जायगी, क्योंकि वह कटो हुई पतंग ही चुकी थी । उसको आत्मा इस नई आजाद दुनिया के नये और आजाद वासमान में रम गयी थी । मुक्त यौनाचार उसके जीवन का अंग बन उठल जाती है, इसलिए नहीं कि शरीर को मूल कमी समाप्त होने वाली नहीं थी, बल्कि इसलिए कि जीवनभर्या के लिए यही उपाय शेष रह गया था । वह पैसे के लिए युवकों से, पुरुषों से सम्पर्क करती है और बेवकूफ बनाकर धन प्राप्त

१ देवेन्द्रकुमार वेदालंकार(अनु०) फ्रायड : मनोविश्लेषण, पृ० ३६६-६६

२ वही, पृ० ३६६

करता है। अपने देश पैसे से नफरत करता है। मगर दूसरा कोई काम उसे नहीं आता था। पुरुषों को बेवकूफ बनाना और झुगना उसका मानसिक रोग बन जाता है। निर्मल शान्त स्वर में कहता है, 'तुम्हें अपने देश को याद क्या नहीं आता ?..... अपना घर याद नहीं आता ? तुम यहां डाक्टरों पढ़ने आये थे, मगर तुम खुद ही बीमार हो गई हो।

कल्याणी चौंक गई। अचानक जैसे उसने अपनी नाक के नीचे किसी लाश को चलते-फिरते हुए देख लिया हो। घबराकर उसने निर्मल से पूछा, 'किसका देश ? किसका घर ?... मगर, मैं बीमार हूँ, मैं बीमार दिखती हूँ क्या ?..... पहले से ज्यादा तन्दुरुस्त नहीं लगती हूँ ?'

शारीरिक भुल उसको धीरे-धीरे प्रचंड हो जाती है। अपने पैसे से उसे नफरत है, लेकिन उसको यह विवशता थी। वह कहती है, 'निर्मल तुम मेरे अपने देश के आदमी हो, अपनी जबान में बोलोगे। यहां मेरा अमरोंकों से ही नहीं, बाइनोज और अफ्रीकों से मोबास्ता पड़ता है। सभा मुझे 'क्वाइट इंडियन लेटो' कहते हैं और मेरा उजलापन बुरा डालना चाहते हैं। तुम मेरे अपने देश के हो, बूझोगे नहीं, कोमल हाथों से मेरे जखम सहलाओगे, मेरे दर्दों पर मरहम पट्टी लगाओगे ...।' पुरुष सहवास प्राप्त करना उसकी आदत बन जाती है। यहां तक कि निर्मल के घुसने पर 'सिर्फ' कपड़े नहीं हैं, एक नरकंठाल भी है। कहाँसे उठा लार्ड हो ? अब तो मेडिकल में नहीं हो। इसे रसने से फायदा ?' वह कहती है, 'जी हाँ,.... फायदा क्यों० नहीं ? नरकंठाल ही सही, एक नर का साथ तो रहता है।' फ्रायड के सिद्धान्त में वर्णित 'स्थानान्तरण विधि' को अपने मानसिक रोग से सम्बन्धित कर लेती है। पोड़ा-मुल्लू देने वालो वस्तु का प्रतीक नरकंठाल को हमेशा अपने साथ रखती है।

१ मझली मरी हुई, पृ० ६१

२ वही, पृ० ६८

३ वही, पृ० ७२

निर्मल के अधूरे और असमर्थ संभोग पर तो वह एकदम पागल हो उठता है, 'तुम यही आदमी हो ? काले पत्थरों के पहाड़ की तरह दोखते हो । मगर, इतने से आदमी हो ? बस.... । इन्हीं के लिए .... इतना हो के लिए मेरे पास आये थे ?.... कि: , कि: , मुझे बताया क्यों नहीं ? पहले क्यों नहीं बता दिया ? कल्याणा बोलने लगी । बिस्तार में लेटो हुई हाथ पांव पटकने लगी ।

निर्मल नीचे उतर आया । अपने कमड़े पहनने लगा । सिर फुकाए हुए । अपमानित । कल्याणा गरजता रहा, फिर कभी इधर नहीं जाना निर्मल । .... तुम आदमी नहीं हो, नरक के काड़े हो । ... मत जाना कभी ।

हा

इतना होते हुए भी वह निर्मल से प्यार करता था । इस घटना के बाद वह कई दिनों तक अंतजार करता रहा था, किन्तु निर्मल उसके पास फिर कभी नहीं गया । शरीर को अत्यधिक गर्मी और यौन रोग (अंतुप्ति) के कारण वह बीमार पड़ गई और यह बीमारी जहर बनकर नस नस में फैल जाती है । डा० रघुवंश उसे बचाते हैं और मनोरोग को हमेशा के लिए दूर करने के लिए उससे विवाह कर लेते हैं । कल्याणा यह विवाह केवल निर्मल को पाने के लिए करती है, सिर्फ तब तक की सुरक्षा के लिए, लेकिन प्रिया को जन्म देने के बाद वह मर जाती है । डा० रघुवंश पत्र में लिखते हैं--  
'मैं यह बात समझ भी रहा था । मैं जानता था कि कल्याणा जैसी ब स्त्री ही प्यार कर सकती है । गृहस्थ स्त्रियां प्यार नहीं कर सकतीं। वह प्यार कर सकती हैं सिर्फ आवारा औरतें । जिन्हें किसी बाँझ की परवाह नहीं है । जो सामाजिक मर्यादाएं नहीं मानतीं । नैतिक नियंत्रण नहीं मानतीं । धर्म नहीं मानतीं हैं । ऐसी औरतें कदम-कदम पर बेह बेकती चलती हैं, मगर मन नहीं बेकतीं । पत्नी बनकर भी नहीं। वेश्या बनकर भी नहीं । डा० रघुवंश का

यह कथन उसके चरित्र का मूलभूत अंश है और सबसे आकर्षक पक्ष भी।

निर्मल पद्मावत स्नायुरोगी या न्यूरोटिक है। फ्रायड

ने स्नायुरोग के कारणों को दो भागों में बांटा है-- (१) वंशगत प्रवृत्ति, (२) वंशगत के शुरू में अर्जित पूर्व प्रवृत्ति। और उसके बाद वह एक रेखाचित्र देता है--

स्नायु रोग का कारण है रागबद्धता से उत्पन्न पूर्वप्रवृत्ति + आकस्मिक (उपधातज) अनुभव



निर्मल पद्मावत के चरित्र का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण फ्रायड के इस सिद्धांत के आधार पर किया जा सकता है।

रागबद्धता से उत्पन्न पूर्व प्रवृत्ति

(क) यौन रचना - पैतृक अनुभव

यौन रचना अथवा पैतृक अनुभव के कारक के रूप में उपन्यासकार ने कृति में बहुत कम सूत्र दिये हैं, फिर भी कुछ प्रत्यय निकाले जा सकते हैं। पिता के मरने के बाद उसकी मां लारी वाले झाड़वर के साथ भाग गई थी। इस सूत्र के सहारे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि उसको यौन संरचना में पैतृक संस्कार और अनुभव विद्यमान थे। उसकी मां को यौन शक्ति पिता को अपेक्षा अधिक तोड़ रही होगी, इसीलिए तो वह लारी वाले झाड़वर के साथ भाग गई थी। क्योंकि पुरुष के बिना वह नहीं रह सकती थी। उसमें



पुत्र के प्रति वात्सल्य नहीं था, क्योंकि उसने पैतृक मकान बेच दिया था, होइले हुए किंचित मोह उत्पन्न नहीं हुआ था। पिता अपेक्षाकृत कमजोर रहे होंगे। दोनों के विरोधाभास संस्कार निर्मल में देखा जा सकता है। माता के संस्कार के रूप में उसमें यौन शक्ति प्रबल थी, किन्तु पिता के संस्कार में वह जल्दी गर्म नहीं हो पाता था। बाद की घटनाओं में यह प्रत्यय क्रियाशील देखा जा सकता है।

### (स) शैशवीय अनुभव

बचपन में निर्मल के मानसिक संसार में यह प्रत्यय निर्मित हुआ-- आखिर उसको मां लारी वाले के साथ क्यों मांगो ? और मकान बेचने को उसको क्या जरूरत थी ? उसने यह विचारणा बनायी होगी कि अपने यौन सुप्त के कारण मां मकान बेचकर एक पुरुष के साथ, असहाय होड़कर चली गई। इसीलिए यौन सम्बन्ध से उसको घृणा हो जाती है। उसे नारी के ऐसे रूप से मफरत हो गई.... जब वह सम्भोग करती है। इस संस्कार के कारण वह कल्याणी को पुरा नहीं कर स पाया... ठंडा पड़ गया था। उस समय नारी के उस रूप का त्याग आया होगा जो रति क्रिया में तोत्र रूप से संलग्न रहती हैं। कल्याणी का स्थानान्तरण उसने अपनी मां के साथ किया होगा। मां ने पैतृक मकान बेच डाला था और वह निरवलम्ब निकाल दिया गया था, इस कारण बाद में तोस मंजिला 'हाई स्टेपर' कल्याणी मेन्शन बनवाता है।

### आकस्मिक (उपघातज) अनुभव

फ्रायड कहता है, -- मैं कहना चाहता हूं कि यहां शैशवीय अनुभवों की ओर बाद वाले अनुभवों का तोत्रता और रागजनक अनुभवों में एक पुरक सम्बन्ध मौजूद है.... । अर्थात् निर्मल के न्यूरोटिक बनने में शैशवीय और आकस्मिक दोनों ही कारकों का परस्पर सम्बन्ध होना चाहिए, किन्तु 'मझली मरी हुई' में आकस्मिक अनुभव को प्रधान कारक-- निर्मल के

मनोविकार के लिए -- बनाने का प्रयत्न किया है । निर्मल के आकस्मिक अनुभवों में फ्रायडीय मनोविज्ञान की दो प्रधान युक्तियाँ -- मय और स्थानान्तरण कार्य करती हैं ।

कल्याणों के साथ सम्मोग करते समय वह देखता है--

‘साड़ियों,पैटीकोटों और स्कर्टों को कतारों के पाँचे, जालमारी की दोवार से लगा एक नरककाल फूल रहा है ।’<sup>१</sup> और मयसे थरथरा उठता है । कल्याणों अपने साथ नरककाल रखती है, क्योंकि हर समय उसे एक नर का सहवास चाहिए । स्थानान्तरण विधि के अनुसार नरककाल के रूप का स्थानान्तरण वह अपने साथ करता है । कल्याणों राहालो है । पुरुषों के साथ सम्मोग करके उनका हृन् ब्रुस जाती है,शेष रह जाते हैं, सिर्फ हड्डियों के ढाँचे-- नरककाल । ‘वह डर को भुलने की कोशिश करता है । अपने आप पर नाराज होता है । दूसरों से बदला लेना चाहता है । अपनी नाराजगी और डर का बदला ....’<sup>२</sup> उसके जीवन का आकस्मिक अनुभव जिन्दगी भर प्रबल रहता है --जब तक कि ग्रन्थिमुक्त नहीं हो जाता । प्रत्येक नारी को कल्याणों का प समझ कर सुँकार हो उठता है और निर्दय बदला लेने की कोशिश करता है और बहुत कोशिश करने के बाद भी सफल नहीं हो पाता । बर्फ से ढ के टुकड़े की तरह ठण्डा हो जाता है ।

शरीर मेहता को कल्याणों समझता है--<sup>३</sup> निर्मल

पद्माक्ष ने निगाहें ऊपर उठाईं, तो सामने कल्याणों खड़ी थी । अपरिचित फूलों की वही परिचित सुगन्धि । अनजान गीतों की वही पहचानो लय । अजनबी आँखों की वही हमदर्द चमक । और कल्याणों.... शरीर मेहतालाल रेशम की साड़ी पहने थी, देवी प्रतिमा की तरह दोस्त रहो थी । गले में नकलो हीरों का वही हार ... ।’

१ ‘मल्ली मरी हुई’, पृ० ७२

२ वही, पृ० ७२

३ वही, पृ० ६६-१००

निर्मल पद्मावत शोरी से शादा कर लेता है --

कल्याणों से बदला लेने के लिए, लेकिन संभोग के समय वही फुलता हुआ नरककाल दिखाई देता है, कल्याणों का आकृति सामने आ जाता है और बहुत रोंदने पर मो ठण्डा हो जाता है । निर्मल ने दोनों हाथों का ताकत लाकर शोरी को अपनी ओर खींचा कर लिया... उसकी जालें बंद हैं । उसका कलेजा बंद है । बंद देह जलती है । लाल होंठ जलते हैं । शोरी गर्म मट्टों की तरह जलता है. .... लेकिन पता नहीं क्यों, ठीक उसी वक्त निर्मल पद्मावत को याद आया कि नोबे बित लेता हुई और शोरी नहीं है ..... कल्याणों है । संग्राला होटल को कल्याणों चोखता हुई, पागल होकर कह रही है कि....<sup>१</sup> कल्याणों के याद आते ही वह मर जाता है । हर बार ऐसा हो होता है ।

फ्रायड के मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से निर्मल पांडुक्तोष या सेडिस्ट ( Sadist ) किस्म का चरित्र है । ऐसे अजीब सेडिस्ट लोग पोंडा पहुंचाकर परितुष्टि हासिल करते हैं, जिनकी सारी अनुराग भावना का एक ही उद्देश्य होता है, कि अपने जालम्बन को पोंडा या कष्ट पहुंचाया जाय । यह भावना हल्के रूप में दूसरे को अपमानित करने की प्रवृत्ति के रूप में दिखाई देती है, और उग्र रूप में सख्त शारीरिक चोट पहुंचाने का रूप ग्रहण करती है । वह कल्याणों से बदला लेने के लिए कई नारियों के साथ बलात्कार करता है और बाद में प्रिया के साथ तो एकदम नृसंस हो जाता है । बलात्कार के समय निर्मल द्वावर से रम की बोतल निकाल कर बार बार पीता है और बार बार चोखता है, प्रिया, तुम्हें निर्मल पद्मावत की ताकत का पता नहीं है । यह कथन अवचेतन में पड़े कल्याणों के उस कथन के प्रतिकार के रूप में दिखाई देता है, जब उसने कहा था --<sup>२</sup> 'बस, इसी ताकत पर दुनिया जातने चले थे... 'बस, इसी के लिए ....इतने ही के लिए मेरे पास आएं थे ।' इतना ही नहीं वह वही नकली

१ मकली मरी हुई, पृ० ११५

२ देवेन्द्रकुमार वेदालंकार (अनु०) : फ्रायड : मनोविश्लेषण, पृ० २७१

३ मकली मरी हुई, पृ० १५१

होरों का हार प्रिया को पहनाकर बलात्कार करता है, जिसे कल्याणी ने अपमानित कर वापस कर दिया था और कहा था, -- 'अपना यह नेकलेश भा लेते जाओ । .... कभी शादी करना, तो अपना बाबा को पहनाओगे ।' इस प्रकार प्रिया को सम्पूर्ण कल्याणी बनकर नृसंस बदला लेता है ।

उपचार

जिस प्रकार मनोवैज्ञानिकों ने ग्रन्थि या मानसिक कुंठा अथवा न्युरोसिस का उपचार बताया है, उसी प्रकार क्याकार राजकमल ने निर्मल के मनोविकार को दूर करने के उपचार को सामग्री प्रस्तुत की है । कई नारियों ने सम्भोग प्रयास में वह सफल नहीं हो पाता, किन्तु प्रिया पूर्ण कल्याणी बनकर उसके सामने आई, निर्मल उसके साथ सुंहार बलात्कार करता है, एक नहीं कई बार । सम्भोग सफलता के बाद उसे यह बोध होता है कि उसने अपने अपमान का बदला ले लिया है । वह नार्मल हो जाता है, स्वस्थ हो जाता है । डा० रघुवंश का यह कथन किसी मनोचिकित्सक का कथन प्रतीत होता है, और इस जंगलायन का शिकार हुई कल्याणी की बेटी प्रिया । पर शिकार बनकर भी प्रिया ने वह काम कर दिया, जो कल्याणी करना चाहता था । मैंने सुन से लघुपथ प्रिया का शरीर देखा था । तुमने उसके साथ बलात्कार किया था । एक बार नहीं कई बार । कल्याणी ने जो शक्ति ह्वी थी, प्रिया ने उसे वापस लौटा दिया । यह एक अच्छी बात हुई ।<sup>१</sup>

स्वस्थ होने के पश्चात् निर्मल पहली बार शरीर को पूर्ण संतुष्टि प्रदान करता है । शरीर पूर्ण संतुष्ट होकर स्वस्थ हो जाती है । उसकी होमोसेक्सुअल्टी दूर हो जाती है । इस प्रकार लेसक ने अन्त में दोनों को मानसिक कुंठाएं दूर कर स्वस्थ होते दिखाया है ।

मनोवैज्ञानिक चरित्रांकन के अतिरिक्त कुछ अन्य सूत्र भी निर्मल के चरित्र में देखा जा सकता है । लेसक ने उसमें विरोधी गुणों का

१ 'महली मरी हुई', पृ० ७४

२ वही, पृ० १४७

व्यक्तित्व दिखाया है--इन आँसों में पद्मावत का बुद्धिमत्ता, ईमानदारी, गद्गदी, आभिजात्य और कुटिलता, मक्खन की नरमी और पत्थर का कड़ापन, सारा कुछ स्पष्ट है। स्पष्ट और भा अग्रकट। वह पारदर्शी शीशा भा है और इस्पात की मोटी दीवार भी। इसलिए दूर से जानने वाले उसका आदर करते हैं, उससे नफरत करते हैं और मन ही मन डरते हैं। कल्याणों के प्रति बदला लेने की भावना रखते हुए सम्पूर्ण प्यार उसी से करता है, इसलिए उसका मृत्यु के बाद उसकी स्मृति में कल्याणीमेन्शन बनवाता है, निर्मल इंडस्ट्रीज का दिवाला निकल जाने के कल्याणों मेन्शन को हर कोशिश से बचाता है। विशु मेहता के द्वारा कल्याणों का अपमान करने पर, आभिजात्य लोगों के बीच उसे उठाकर पटक देता है। उसमें ऊँचे क्लिप्स का दिमाग है, उसी के बल पर वह कलकत्ता जैसे शहर के करोड़पतियों को कतार में आसानों से खड़ा होता है। अपने जीवन में ढेर सारा जीवन का कहुआपन अनुभूत किया है, इसलिए असफल होने पर पलायन नहीं करता, संघर्ष करता है और अवसर की सौज में लगा रहता है। वह न हार लेता है न देता है फलस्वरूप इतनी बड़ी इण्डस्ट्री का थोड़ेसे समय में दिवाला निकल जाता है।

डा० रघुवंश, प्रिया, विशु मेहता और प्रभासचन्द्र नियोगी गौण पात्र हैं। उपन्यासकार को लेखना इन चरित्रों के निर्माण में अधिक अवकाश नहीं ले पाई है। रघुवंश का चरित्र तो जानबूझकर टुंसा गया लगता है, जब कि उन्हें मुक्त करने के लिए उपन्यास में काफी सूत्र मौजूद थे। प्रिया के साथ भी पूरी तरह से न्याय नहीं हो पाया है। वह कल्याणों के चरित्र का उत्तरांश आभासित होती है, लेकिन निर्मल की मनोअस्तता दूर करने के अतिरिक्त और आगे नहीं बढ़ पाता, न लेखक ने उसके लिए प्रयत्न हो किया है।

उपन्यास का सौन्दर्य उसके सुसंगठित वस्तु विन्यास में भी है। यद्यपि कथासूत्रों में वितराव को सम्भावना कई स्थलों पर दिखाई

देती है और कहें-कहों वर्णन अस्वाभाविक भी लगता है, लेकिन इससे इनकार नहीं किया जा सकता कि लेखक ने घटनाओं को इस प्रकार पिरोया है कि कुतुहल को संवेदना बराबर बनाए रखती है। डा० त्रिभुवन सिंह के शब्दों में-- 'उपन्यासकार ने भारतवर्ष से लेकर अमेरिका तक की गैर को है और पात्रों को दो पाँदियों की चर्चा का विषय बनाया है। ऐसी स्थिति में कथा में बिल्लराव और अस्वाभाविकता आ जाना स्वाभाविक है। उपन्यास की प्रकृति 'शिथिल वस्तु' की ही थी, किन्तु अपने प्रस्तुतीकरण का विशिष्ट शैली के कारण यह उपन्यास 'सुसंगठित कथावस्तु' का एक सुन्दर नमूना पेश करता है। कथा की व्याप्ति तो अत्यन्त सीमित है, पर उसमें अनेक प्रसंगों को इस ढंग और क्रम से जोड़ा गया है कि जिससे एकाधिक कथा-प्रसंगों का निर्माण भी हो गया है और पाठकों की उत्सुकता को अन्त तक बनाये रखने के लिए उपन्यासकार की पूर्ण सफलता भी मिली है। उपन्यासकार यह कार्य सुन्दर कथावस्तु के निर्माण के माध्यम से ही कर पाता है।'

कथा का आरम्भ बिना किसी भूमिका और वातावरण चित्रण के, आकस्मिक रूप से होता है। लगातार घंटी बजती रहती है, डा० रघुवंश का ध्यान टूटता है और उनको स्कूलोती अठारह वर्षीय पुत्री 'प्रिया' दरवाजा खोलने के लिए आगे बढ़ती है। कथावसर प्रसंग निकाल कर बीच बीच में घटनाओं को उपन्यास में इस प्रकार जोड़ा गया है कि पाँदों की घटनाएँ सामने आती जाती हैं और आरम्भ से पूर्व की छूटी कथा चलने लगती है। कथा-शृंखला में आये व्यवधान के कारण जो अस्पष्टता और रहस्यमयता उत्पन्न होती है, उसे स्पष्ट करने के निमित्त बीच बीच में उपन्यासकार सुझाव देता रहता है। दरवाजे की घंटी बजाने वाले निर्मल पद्मावत और डा० रघुवंश तथा प्रिया के संबंध में उठने वाले कुतुहल को शान्त करने के लिए उनका संक्षिप्त परिचय देता है। प्रिया का परिचय होते हुए बड़ी आसानी और आकस्मिक रूप से कथानायिका



कल्याणों का प्रवेश कराता है । ऐसे 'कल्याणी मेन्शन' के द्वारा भी लेखक बार-बार उसको याद दिलाता है, इस प्रकार कल्याणों प्रारम्भ से अंत तक जोड़ित प्रतीत होता है । कल्याणों के चरित्र को भावात्मकता के लिए यह युक्ति बड़ी सफल कही जा सकता है ।

प्रिया दरवाजा खोलते ही निर्मल का भयंकर आकृति देखकर डर जाता है । लेखक को हाथ निर्मल के विषय में सुझावों और प्रश्नों को भी प्रस्तुत कर देता है । 'आज से ग्यारह साल छ पहले निर्मल पद्मावत पहली बार इस शहर में आया था । मशिया का सबसे अजीबोगरीब और अजनबी शहर कलकत्ता । उस दिन पद्मावत उस शहर में लुद अजनबी था । अजनबी और अपने अजनबीन में लीया हुआ । वह कौन था ? और इस सभ्य शहर में किससे क्या चाहता था ? उसे यहां किसने बुलाया ?' इन प्रश्नों के उत्तर देने तथा पूर्वांश के सूत्रों को खोलने के लिए अगला प्रकरण आ जाता है। इस प्रकार कुतूहल निर्मित होता रहता है और सूत्र पर सूत्र खुलते जाते हैं ।

दूसरे प्रकरण का प्रारम्भ कल्याणों को मृत्यु सुझा से होता है, तथा पहले प्रकरण में छूटे हुए अंश-- निर्मल के जीवन का पूर्वांश तथा प्रिया का बाल्य जीवन -- को जोड़ता है। डा० रघुवंश को मुलाकात निर्मल से अराबघर में होता है । पात्र धीरे-धीरे परस्पर नजदीक आकर एक दूसरे को कथा उजागर करते हैं । निर्मल कहता है-- 'दो साल पहले एक ब्रेन ऑपरेशन के सिलसिले में आपको तनवीर टाइट अस्पताल में रखा था । तब मैं न्यूयार्क में ही था । आ को जानता हूं... आज सुबह कलकत्ता आया हूं मैं । थोड़ी देर पहले शाम के अम्बारों में मिसेज रघुवंश का न्यूज... और 'ओबिटुअरी' पढ़ा है । वहां यहां हूं, तो आपको इस टेबुल पर ... ।' अगला सूत्र तीसरे प्रकरण से खुलता है जब निर्मल और रघुवंश प्रथम मुलाकात से

१ पहली मरी हुई, पृ० १४

२ वही, पृ० २४

अलग होते हैं। दरवाजे पर रुककर निर्मल ने कुल तीन बातें कही थीं --

(१) वह आज ही इस शहर में आया है और अब वह यहाँ रहना चाहता है,

(२) अपने देश में 'न्यूरो सर्जरी' का विकास नहीं हुआ है और कल्याणो

सर्जरी को सबसे विवशता का शिकार बना है और, (३) वह वायदगाह तो नहीं करता है, क्योंकि अभी उसके पास हजार, पाँच हजार रुपये भी नहीं हैं..... लेकिन, वह कोशिश करेगा। यहाँ जात होता है कि निर्मल कल्याणो का प्रेमी रह चुका है। इस प्रकरण में लेखक ने अपने ज्ञान का परिचय देते हुए प्रसंग से अलग कई विवरण प्रस्तुत करता है, जिनका कथा से कोई सम्बन्ध नहीं दिखती।

प्रभावचन्द्र नियोगी का परिचय देकर कथा का अगला सूत्र गौला जाता है। निर्मल नियोगी से मिलता है और कहता है, -- 'मैं आपके साथ बिज़नेस करना चाहता हूँ। मेरे पास पंजी नहीं है, फिर भी आप मुझे..... मदद नहीं कोजिए, मेरे साथ व्यापार का सम्पर्क तो कोजिए।.... मुझे आपके बैंक से तास हजार रुपयों का कर्ज चाहिए। दो महाने के अन्दर मैं सुद सहित तारे रुपये वापस कर दूंगा। ये रुपये मुझे एक सप्ताह के अन्दर ही चाहिए।' लेखक बड़ी चतुराई से निर्मल के दिमाग का परिचय देता है, जिससे प्रभावित होकर नियोगी उसे कलकत्ता में बसाने का निर्णय लेता है। इस प्रकार उपन्यास कथा का क्रमिक विकास न होकर एक ऐसे ढंग से उसका विकास होता है कि बराबर रहस्यों का सिलसिला बढ़ता ही जाता है और पाठक परिणाम तक पहुँचने के लिए बेचैन हो उठता है।<sup>३</sup>

अगले प्रकरण में लेखक 'प्रिसेस स्ट्रीट' पर बना तीस मंजिला स्काई स्क्रैपर कल्याणो मेन्शन का परिचय देता है, जिसके माध्यम से कल्याणो को कथा का सूत्र झुलता है। कल्याणो न्यूयार्क डाक्टरी शिक्षा

१ मल्लो मरी हुई, पृ० २८

२ वही, पृ० ४७

३ त्रिमुक्त सिंह : 'हिन्दी उपन्यास: शिल्प और प्रयोग', पृ० १७५

प्राप्त करने जाता है, लेकिन पद नहीं पाता और 'तोसायटी गली' बन जाता है। माडलिंग में तो पूरे न्यूयार्क शहर में वह सबसे आगे था। एक जलते में निर्मल कल्याणी को देखता है और फिर उसे भुल नहीं पाता। संग्रोला होटल में अचानक मुलाकात भा करता है, कल्याणी उसे अपने फ्रैट तक ले गयी थी। अपनी जादू के मुताबिक जब उसके पैरें झुक जाते हैं, तो निर्मल को याद करती है। अपने फ्रैट में वह आमंत्रित करती है। निर्मल अपनी सारी पूंजी -- बारह सौ डालर -- उसे दे देता है। सम्भोग के पूर्व जब निर्मल अपने वस्त्र उतार कर टांगने को कोशिश कर रहा था, कमरे में एक नरककाल फुलता हुआ देखता है और मयमोत हो जाता है। इसके बाद वह सम्भोग में सफल नहीं हो पाता। कल्याणी अधूरे संभोग पर निर्मल को आमानित करती है और कमी न जाने के लिए कहती है। इसके पश्चात् वह गंभीर रूप से बीमार हो जाता है, डा० रघुवंश, इस बीमारों की हमेशा के लिए सत्तम करने के लिए उससे शादी कर लेते हैं। इस प्रकार उपन्यास के छः खण्ड या प्रकरण समाप्त होते - होते कल्याणी का परिचय मिल जाता है और निर्मल की पिछली कहानो सामने आ जाती है तथा पाठक उपन्यास के ठीक मध्य में पहुंचकर कथा को सिलसिलेवार देखता है।

लेखक अब उपन्यास की कथा को पोछे छुट गये आरम्भिक अंश का से जोड़ने का प्रयत्न करता है। प्रारम्भिक अंशों में कहा गया था कि प्रिया काफो बनाने चली गई थी। इसके बाद क्या हुआ ? आदि को आधार पर होकर दूसरा प्रसंग वर्णन होने लगता है। सातवें प्रकरण में स्पष्ट होता है कि प्रिया काफो बनाकर वापस लौटती है। डा० रघुवंश कहते हैं, -- 'यु आर दि लकी मैन, निर्मल। तुम खुश किश्मत हो।

प्रिया ने अपने हाथ से तुम्हारे लिए काफ़ी बनायी है-- वेरो यह लड़की किसी की परवाह नहीं करती । मेरो भी नहीं । मां इसका बचपन में ही चला गई<sup>१</sup> । इस प्रकार कथाकार कौशलपूर्ण युक्ति से कथा को मध्य से प्रारम्भ करके क्रमोच्छेदक विधि से आगे-पाँछे का विवरण और प्रसंग देता चलता है और अंत तक सम्पूर्ण कथा पूर्णतः अनावृत्त होकर व्यवस्थित रूप धारण करता है ।

निर्मल अपने जन्म दिन पर प्रिया को डा० रघुवंश के साथ निमंत्रित करता है । यहाँ प्रिया को भेंट शरीर से होती है, जो पहले मिसेज मेहता थी और अब मिसेज निर्मल पद्मावत हो चुकी है । शरीर होमोसेजुअल थी । प्रिया से दोस्ती करके से मो लेस्बियन बना देता है । शरीर निर्मल को कमजारी प्रिया को बताती है । एक दिन वह निर्मलसे कहती है-- 'पसन्दगी का सवाल नहीं है । एक औरत की जिन्दगी का सवाल है । आप उसे एक सन्तान नहीं दे सकते, तो उसके पास जाते क्यों हैं ? एक ही बार उसे मार क्यों नहीं डालते ?' निर्मल अनुभव करता है कि यह प्रिया की आवाज नहीं है, कल्याणों की आवाज है । कल्याणों से बदला लेने के लिए उसका बलात्कार करता है । वह बेहोश हो जाती है । बेहोशी और खून से लथपथ उसे डा० रघुवंश के फ्लैट में पहुँचा देता है । रघुवंश जानते थे कि एक दिन निर्मल ऐसा ही करेगा । निर्मल ताकतवर आदमी है । वह प्रिया को छोड़ेगा नहीं । एक सप्ताह बाद प्रिया अच्छी हो जाता है ।

बलात्कार की घटना के बाद निर्मल स्वस्थ हो जाता है और अपनी पत्नी शरीर से पूर्ण संतुष्टि प्रदान करता है । शरीर पूर्ण नारी बन जाती है । लेकिन इस बीच उसका सम्पूर्ण उद्योग चौपट हो जाता है । आधुनिक तौर तरीकों को न मानने के कारण निर्मल इण्डस्ट्रीज को बचा नहीं पाता । लेकिन 'कल्याणों मेंशन' को किसी भी कोमत पर बचाता है । इस प्रकार सत्रह सप्टों अथवा प्रकरणों में समाप्त यह उपन्यास अन्त तक रहस्यमय बना रहता है ।

-----

आकर्षक चरित्र और सुसंगठित कथानक के अतिरिक्त 'महली मरी हुई' में लेखक ने समकालीन परिवेश के चित्र भी उजागर किया है। समकालीन वातावरण अभिव्यक्तता के स्तर पर नर्तक गप्पाट और साधे ढंग पर अभिव्यक्ति पा सका है। इसकी सम्पुर्ण उपन्यास के कथानक ज्यादा पात्रों के संघर्ष से न होकर, संड संड अप्रासंगिक रूप से चित्रित हुई है। कलकत्ता महानगर के माध्यम से आधुनिक सभ्यता के नकाब को पर्दाफाश करता है। 'यहां सबसे बड़ी ताकत शेयर बाजार है। बाजार में बगल में सुनहरे कंगूरों वाले मन्दिर, गन्दों, बस्तियां और हवाबन्द, रोशनीबन्द ऊंचे बिल्डिंगें हैं। और यहां सबसे कमजोर हैं स्त्रियां, जो 'ग्यानगी' वेश्या ज्यादा मध्यकालीन पत्नियां होकर एक जैसी जिन्दगी बिताती हैं, गर्भवती होने और फिर से गर्भवती होने और फिर से गर्भवती होने को जिन्दगी। वह इसजिन्दगी से अजनबी है।' भारतीय परिवेश का चित्रण करने के साथ-साथ कथाकार विदेश के वातावरण को भी प्रस्तुत करता है। न्यूयार्क जैसे विश्वविख्यात दुनिया के सबसे बड़े शहर में औरत केवल मोग को वस्तु है, इसलिए यहां यदि कल्याणों बाजार बन जाता है, तो अस्वभाविक नहीं है। इसके अतिरिक्त औद्योगिकरण से उत्पन्न विषमताओं और उससे सम्बद्ध दुनिया की गति को भी लेखक ने स्पर्श किया है। निर्मल दुनिया को रफ्तार के साथ नहीं चलता इसलिए सब कुछ तो बैठता है।

संवादों का उपयोग कथा के रहस्यों और उसके सूत्रों को खोलने के लिए बड़ी कुशलता के साथ किया गया है। अध्यायों या प्रकरणों के अन्त में प्रायः पात्रों के वातालाप को अधूरा छोड़ दिया जाता है, और बाद के प्रकरणों में उसके रहस्य को खोला जाता है। संवाद योजना को यह युक्ति बड़ा समर्थ और आकर्षक बन सकी है। प्रथम प्रकरण में प्रिया

कहता है, -- आप लोग बैठिये । मैं देखता हूँ, बाय-काका, कुक भो मिल सकता है या नहीं..... महरी तो रो गई है... ।' उस संवाद का मिल-गिला सातवें प्रकरण में जोड़ा जाता है ।' गुआर दि लका मेन, निर्मल । तुम खुशकिस्मत हो । प्रिया ने अपने हाथ से तुम्हारे लि-काफो बनाई है ।' इसी प्रकार गंवादों के बीच यदि किता नये पात्र का प्रवेश होता है तो लेखक उसका परिचय भा देता चलता है, दूसरे शब्दों में, संवाद चरित्रों के रहस्य-सूत्र को खोलने में भूमिका का कार्य करते हैं । लम्बा-बीड़ा बेवारिक्ता या भाषणावसज्ज देने का प्रयत्न भा नहीं हुआ है । छोटे, चुस्त, अभिव्यंजक और नये तुले वाक्य-- जितने शब्दों से काम चल जाय, उतने से ही काम लेने की कोशिश की गई है ।

इसमें कोई संदेह नहीं कि लेखक ने अपना प्रकृति के अनुकूल ज वन्त व अधुनात्त भाषा का प्रयोग किया है । हर बात की बेलाग कह दिया है, चित्रण करते समय किसी शक्ति भी परवाह नहीं की है । भाषा अभिव्यंजना के स्तरों को उजागर करता है हुई उपन्यास का प्रकृति में कृपिकि स्थापित करता है । बीच-बीच में उसका प्रत-कात्मक विन्यास सौन्दर्य को और भी मुखरित करता है । स्काध उद्धरण द्रष्टव्य हैं--

(क) और वह अपने ऊंचे और मजबूत कंधों पर विशालकाय देव्य का तरह शव उठाये था । द्वातिज के लाल, जलते हुए श्मशान का और अकेला बला जा रहा था ।

(ख) यही चाहती है प्रिया । प्रिया शरीर के सुबसुरत और गर्म मांसपिण्ड की गहराईयों में ली जाना चाहती है । मगर वह मछली है । उसके पास बाहें नहीं हैं, पांव नहीं हैं । वह तैर सकता है । डुब नहीं सकता । डुब जाना चाहती है । शरीर में, निर्मल में नहीं । निर्मल आवसा नहीं है, जानवर है, सुत्तार जानवर... ।

-----



सला संवेतना और भाषा के ऐसे प्रयोगों ने ... कृति के शिल्प कौशल को जो दिशा दी है, वह नई पौढ़ों के लिए नई बाध है। वैयक्तिक मन कोड़ा को डायरी के जो पृष्ठ यहां उपस्थित किये गये हैं, उनमें व्यक्तिगत बोध और सहज अभिव्यक्ति का टुकड़ा जो हम राजकमल के उपन्यास-कार के दौड़ में बहुत आगे कर देता है।<sup>१</sup>

निष्कर्ष हमें यह कहना या एकता है कि 'मदला मरा हुई' में एक साथ चित्रित मनोवैज्ञानिक स्तर की अद्भुत संवेदना, शिल्प-विधान का कौशलपूर्ण नियोजन, अलंकार के आरोपों के बावजूद अनुभव की मानदारी और बेलाग अभिव्यक्ति-- उपन्यास को ऊंचा ले चढ़ा बनाता है।

सुरजमुक्ती अंधेरे के (१९७२)<sup>२</sup>

नई पौढ़ों के प्रमुख उपन्यास लेखिकाओं में कृष्णा सोबती का हस्ताक्षर महत्वपूर्ण है। उनके सभी उपन्यासों में औरत की नयनगिरी से नई परिभाषा में पहचानने की कोशिश की गई है। जिन्दगी की दौड़ में उसकी गति क्या है? पारम्परिक बर्णनाओं से कितनी मुक्त हुई है? -- अर्थात् उसके शरीर एवं मन की किताब को नये दर्पण में फाँकने का प्रयत्न किसका हुआ है।

बहुचर्चित उपन्यास 'सुरज मुक्ती अंधेरे के' में एक कायाधारण नारी का मनोवैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। रती काया रक्तिका बहुत छोटी उम्र में ही 'छाघर' में रैप कर दी जाती है। इस घटना के द्वारा

१ ललित शुक्ल : 'दिशाओं का परिवेश', पृ० ४५

२ कृष्णा सोबती : 'सुरजमुक्ती अंधेरे के', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र० सं०, १९७२

वह धीरे धीरे 'ग्रन्थि' का शिकार हो जाता है। जाग पास के परिवेश के लोग उसे गन्दो लड़का का विशेषण देते हैं, उसके सहपाठी एक ओर व्यंग्य बाण छोड़ते हैं, दूसरी ओर कामुक दृष्टि से देखते हैं। हर बाण का रिश्ता तो वह उस घटना से जोड़कर देखता है, और विजिप्त होता है। अपना जिन्दगा के पुल को पार करने के लिए कई दिनों केशो के घर रहता है और धाव को मरने की असफल कोशिश करता है। कभी तेज जिन पाकर तो कभी छोटे कुम्ह को प्यार देकर शान्ति प्राप्त करना चाहता है, फिर भा पुल को पार नहीं कर पाता, बल्कि ओर भा अंधेरी सुरंगों में प्रवेशतो जाता है। जिस सड़क का कोई किनारा नहीं-- रती वही है। वह आप ही अपना सड़क का 'डेड स्पॉट' है। जासिरो होर है<sup>१</sup>। अंधेरे में रहता हुई सुरजमुखी का फूल है।

हवाबर की घटना को लेकर यदि कोई कुछ कहता है, अनायास अप्रत्याशित कुछ भा कर बैठता है। अज्जू कहता है,.... वह कहता है कि तुम अच्छी लड़की नहीं हो।<sup>२</sup> 'किसी ने बुरा काम किया था न तुम्हारे साथ। हुन निकला था न।'

रती ने कुछ जुना नहीं। फाटक से सुरजमुखी का ढेर अज्जू के मुँह पर दे मारा।

'मांजी में तुम्हें और मांजी।'

रती ने अज्जू का सिर धुनक दिया।

अज्जू ऊंचे ऊंचे रोने लगा -- मैं ही धोड़े कहता हूँ। सब लड़के लड़कियाँ... रती ने घुँसों से पीटा... इधर उधर फिर जमीन पर पटक दिया।

मानसिक कुंठा के घनोद्भूत होने के कारण-- वह पापा-मामा के चेहरों पर अज्जू और डिम्पी का चेहरा पढ़ता है। परिवेश के सारे लोगों को से चिढ़ती है। उसे समुची दुनिया गन्दो लगने लगती है। अपने मन

<sup>१</sup> सुरजमुखी अंधेरे के, पृ० ११

<sup>२</sup> वही, पृ० ४२

<sup>३</sup> वही, पृ० ४३

के उबाल को प्लेटों पर बम्बव मार का, मुट्ठियां भाँचकर, गिलास फर्श पर पटक कर प्रदर्शित करता है। ऐसा रिश्ता में अपना अस्तित्व भूल जाता है। वहाँ सिर्फ वह और वह घटना और घटना के कारण गन्दो लड़को कहने वाले लोग रह जाते हैं।

यदि पुरुष सम्पर्क के कारण रती गन्दो है, तो वह समझता है कि उसके पापा-मामा भी गन्दे हैं--'आप दोनों मा गन्दे हो। गन्दे।' १

श्यामलो रती से कहता है--'लड़कियां ठोक कहता हैं ....तुम गन्दो लड़को हो।' लड़को ने पांव का ठोकर से श्यामला का बैग दूर फेंक दिया।

'हूँ तो क्यों सहेली बनने आई हो? क्यों झाल देने आई हो?' 'कहूँगा हजार बार कहूँगा। तुम बुरा लड़को हो। तुम्हारी चूड़ों में हून लगा रहता है।' २

रती मानो सुन न रहा हो... देख रहा हो। देखते देखते दोनों हाथ श्यामला के कंधे पर जा जमे।

'झोड़ दो रती.... झोड़ी मुझे....' रती के हाथ कुछ ऐसे हिले कि फटके से श्यामली औंधे मुँह जा गिरी। रती ने देखा नहीं। गला फाड़-फाड़कर रोती श्यामली की आवाज तक नहीं सुनी। ३

इसी प्रकार उसने पांशों को माँ पीटा। नफरत की तरह उसे जमीन पर पटक दिया ... बार बार पटकती गई थी। ४

इस प्रकार बचपन से ही रती मानसिक बीमारी की पुतली हो जाती है। वातावरण इस रोग को बढ़ाने और असाधारण नारी

१ सुरजमुली अंधेरे के, पृ० ४६

२ वही, पृ० ४७

३ वही, पृ० ४८

४ वही, पृ० ५०-५१

बनाने में सहायता देता है । बार-बार उसका अहं प्रताड़ित होता था और विद्रोह कर उठता था । सम्पूर्ण परिवेश में वह बहबु देने लगता है ।

असद भाई साहब उसे अच्छा लड़का कहते हैं ।<sup>१</sup> रसी हमेशा याद रखेगा... वह एक अच्छा लड़का है । प्यारी और बहादुर ।<sup>२</sup>

उस रात रसी और ती अंधियारे में एक लौ सा लगा । बिरहाने पर, बालों में, आंखों में, और दोनों ओर के छोटे छोटे उरोजों पर ।

रसी हमेशा याद रखेगा-- वह एक अच्छा लड़का है ।<sup>३</sup>  
प्यारी और बहादुर ....

असद भाई साहब के प्रति उसका अपार स्नेह पल्लवित होता है, क्योंकि उन्होंने उसे अच्छा लड़का कहा है, उसके रोग को समझा है । वास्तव में लेखिका ने असद को एक चिकित्सक का उप देने का आभास दिया है । किन्तु रोग को दूर करने के बजाय, असाधारण नारी बना देते हैं । उन्होंने रसी को प्यार दिया.... शादो का वादा किया और इस दुनिया से अलग हो गये । उनको मृत्यु के बाद रसी को प्यार, शादो और सेक्स से नफरत हो गयी । धीरे-धीरे लोग उसे ठंडी और सख्त औरत समझने लगे । कई पुरुष उसके जीवन में आये, सब ने उसको पाने का प्रयत्न किया, किन्तु किसी ने उसके ठंडेपन को दूर करने में सफलता नहीं प्राप्त की । उसको तोली घृणा के आगे सब परास्त होकर रह गये । 'कौन चाहेगा तुम्हें ? तुम एक ठण्डी और मनहूस लड़की ।'.... यह कि पहने हुए कपड़ों के सिवाय तुम्हारे पास कोई गरमाहट नहीं ।<sup>४</sup> मुझे हमेशा शक था, तुम औरत हो भी कि नहीं ।

जातघर, रोहित, रंजन, ओमो, बालो, सुमेर, भानुराव, सुत्रामनियम, जयनाथ, महेन, शोपत आदि कई पुरुषों ने उसे केवल कामुक दृष्टि से देखा, किसी ने समझने का प्रयत्न किया या । रसी के अहं और ग्रन्थि के आगे सब चकनाचूर होकर रह जाते हैं । और धीरे धीरे सोचने लगता है

१ 'सुरजमुखी अंधेरे के', पृ० ५३

२ वही, पृ० ६० ५३

३ वही, पृ० ६१ ६७

४ वही, पृ० ६० ६३

कि वह सचमुच एक ठंडी और सख्त औरत है । 'उतनी बार सोचा वह ताप कहाँ है, वह आग जो इस जमे हुए को पिघला सके । कमाँ बेसटके-बेसहमे तन में सुहानी आग उपजती और सहज भाव से बह बह जाता उन कुल किनारों का और जो सबके होते हैं । सबको मिलते हैं ।'

'लेकिन वह पथरोली अहत्या आड़ी सड़ी चट्टान की तरह, हर बार की टकराहट से न पिघलती है, न टूटता है । न छोटा होता है । न बड़ा ।'

वास्तव में उसे एक ऐसे चिकित्सक की जरूरत थी, जो उसके रोग को समझ सके, उसके घाव को भर सके, उसके अंतर को गहराइयों में प्रवेश कर सके, उसे अच्छी और सुन्दर लड़की कहकर मरहम पट्टो कर सके । इस प्रयत्न में दिवाकर सफल होता है ।

जिस ग्रन्थि को लिए हुए रक्तिका भटक रही थी, उस ग्रन्थि को दिवाकर पहचानता है । वह उसकी एक एक पंक्ति को पढ़ता है । वह कहता है--'रक्तिका, यह बीमार बाते हैं । इन्हें जोड़े रहने से फायदा । कहना चाहता हूँ ... तुम बीमार नहीं हो ।'

'रक्तिका, तुमने अपने इर्द गिर्द कंटाली तारें लगा रखी हैं । अन्दर लड़े लड़े बाहर वालों से कहा करती हो ... सम्भलकर ... धर मत आना । काटे हैं काटे ।'

रत्ती कई देर तक खंती रही ।

'जानते हो दिवाकर, तुमने रत्ती के अंतरंग टेलीफोन का नम्बर दूँद निकाला है ।'

दिवाकर जानता था कि यदि रत्ती के अंतरंग को, उसके मनोविकार को वह छु लेगा, तो उसे पाने में कठिनाई नहीं होगी । वह कहता है, 'अपनी परिधि में आने दो रक्तिका । ऐसा कुछ नहीं चाहूँगा जो तुम न देना चाहो ।' दिवाकर के पूर्व जितने भी पुरुष रत्ती के सम्पर्क में आये, सबने

१ 'सुरसमुखी अंगरे के', पृ० ६०

२ वही, पृ० १०१

३ वही, पृ० १०२

अहं को चोट पहुंचाकर बलपूर्वक पाने का प्रयत्न किया। 'ठंडा' और 'मनहूस' औरत कहकर 'बामार' को और मा बड़ावा दिया, संतुष्टि अफलता नहीं प्राप्त कर गये।

दिवाकर ने रत्ती के साथ संयोग किया, एक नहीं, दो-तीन बार। भोग सुख के पश्चात् रत्ती ने अनुभव किया कि वह स बामार नहीं है, वह ठंडी औरत नहीं है। उसका ग्रन्थि 'गुधर' जाता है। वह एकदम स्वच्छ हो जाती है। रत्ती ने दिवाकर के पौरुष को झुम लिया और वधा पर सिर धर कर कहा-- पहले कभी नहीं। तुमने मेरा शाप धो दिया है दिवाकर।

इस प्रकार पूरे उपन्यास में लेखिका ने प्रमुख पात्र रत्तिका के जीवन की विसंगतियों का चित्र प्रस्तुत करते हुए मनोवैज्ञानिक विश्लेषण दिया है। उसके रोग, रोग का कारण और निदान प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है।

प्रश्न यह उठता है कि पूरे उपन्यास में नारी-पुरुष का जो 'सेक्स' सम्बन्ध दिखाया गया है, क्या मात्र यही उपन्यास से आशा की जाती है। जीवन में केवल 'सेक्स' ही सब कुछ नहीं है। उनसे जागे बढ़कर अनेक समस्याएं हैं, अनेक बायाम है, जिनका एक कोना भी लेखिका स्पर्श नहीं कर पाई है। रत्ती के जीवन का भी एक खंड चित्र उपस्थित हो सका है। इस प्रकार उपन्यास किसी गहरे अथवा बृहद् बायाम से मात्तात्कार करने में अक्षर असफल है। रत्ती के मनोविकार के निर्माण का कोई तोला और जावन्त कारण भी प्रस्तुत नहीं किया जा सका है, मनोविकार को दूर करने की प्रक्रिया अवश्य ही आकर्षक एवं मनोविज्ञान सम्मत है।

उपन्यास में कुल मिलाकर केवल रत्ती पर सारे कैमरस का ढांचा तैयार किया गया है। अन्य पात्र (जो कम नहीं हैं) रत्ती के सामने



पराजित, अवहाय एवं हतप्रभ हैं। वे थोड़े-समय के लिए जाते हैं और लुप्त हो जाते हैं, अपना कोई गष्ट चित्र नहीं दे पाते। कहना चाहिए, रीति का हो विचरित्र -- वह भी सेक्स जीवन का लेखिका ने प्रस्तुत किया है, उसके भा जीवन का कोई जीवन्त कोण सांचा नहीं जा सका है। केवल इतना कि, जन्मन को एक घटना के कारण वह मनोविकार ग्रस्त हो जाता है, फल-वत्स जिन्दगी अंधकारमय लगने लगता है। तमाम लोग 'ठंडा' और 'सख्त' औरत कहकर नफरत करते हैं। अपने प्रबल अहं के कारण वह किसी के आगे खट नत नहीं होता। अपना मागता हुई जिन्दगी से धीरे-धीरे वह इतना तंग हो जाता है कि उसे लगता है अपना सब कुछ ली बेटी है। रिक्ति और खोखलेपन के सिवा उसके पास कुछ नहीं है। पुरुषों के अपमान से वह दुःखी नहीं होती, बल्कि ठोकर मार कर आगे चल देती है। उसे अंतर का किताब को पढ़ने वाले का तलाश थी। इस प्रकार उसे कमजोर पात्र नहीं कहा जा सकता।

कथानक क्रमोच्चेदक पद्धति के आधार पर विकसित किया गया है। प्रारम्भ रीति के मध्य जीवन से होता है और बीच में पूर्वजीवन के 'फुल्लेशेज' देकर ग्रन्थि या मनोविकार निवारण में अंत कर दिया गया है। 'हवाघर' के बलात्कार वाली घटना से सम्बद्ध वात्स्यावस्था के दो-एक चित्र हैं, युवावस्था के लंड लंड फुल्लेशेज हैं, जिनका तात्कालिक महत्व न होकर रीति के जीवन की कितंगतियों की दशानि के लिए महत्वपूर्ण बन सके हैं। काव्य अनु-भूत्यात्मक अंश भी हैं, जैसे असद भाई की मृत्यु के बाद रीति की अगह्य पीड़ा तथा कुमु के प्रति निरङ्कुल स्नेह आदि। स्वप्न प्रणाली एक-दो स्थलों पर नियोजित हैं, लेकिन उससे कोई सास उपलब्धि नहीं दिखाई देती।

उपन्यास की भाषिक संरचना अवश्य महत्वपूर्ण है।

'सुरजमुखी ज्योरे के' की भाषा समकालीन कथा साहित्य के भाषिक मुहावरों के समकदा है। वह सपाट न होकर अभिव्यंजनाप्रधान है। ठीस एवं जड़ भाषा के स्थान पर काव्यसुलभ संवेदनात्मक तत्त्व सम्प्रेषित किये गये हैं। उसमें बिम्बों, प्रतीकों एवं संकेतों से काम लिया गया है।

'सालों पुराना दिन। सालों पुरानी शाम। वही

ये रत्ना ने खींच लिया कि किसी काला परदार ने फफट कर बेहरे को काला कर दिया ।

रत्ना ने जोरों को मरोर दे मानो अपने से वायदा किया हो कि वह रोगी नहीं ।<sup>१</sup>

वाक्यों में संकोच और संवाद छोटे तथा सांकेतिक हैं । वातावरण को उजागर करने में पुरा तरह सफल हैं । लम्बे विवरणात्मक अंश, व्यर्थ का पिष्टपेषण, आदर्श का मुसौटा कहीं नहीं देखा जा सकता । वाक्य अपने में कसे हुए एवं सुगठित हैं । जितने से काम चल जाय उतने ही शब्दों से काम चलाया गया है ।

-- माल पर चहल पहल था ?

-- कम ।

-- लोटता बार ब तो रास्ता अकेला होगा ?

-- था हा ।

केशो काफ़ा देर रत्ना को देखतो रहो ।

-- पहले वक्त कैसे गुजरा ?

रत्ना ने मानों कोई पुराना हिसाब बुकाया हो ।

-- माल पर घुमने के सिवाय और क्या किया जा

सकता है ?<sup>२</sup>

सम्पोग चित्र को प्रस्तुत करते समय भाषा एवं संवाद बिम्बों, संकेतों एवं प्रतीकों से काम लिया गया है, जो उस चित्र के अनुरूप प्रासंगिक है । पात्रों के हाव-भाव और चित्र स्थिति के अनुकूल शब्दों-वाक्यों का चयन सम्पूर्ण समर्थ कहा जा सकता है ।

रत्ना ने अपना सुरदाग में जैसे अपने आस-पास लुदी

१ 'सुरजमुली अंधेरे के', पृ० ६

२ वही, पृ० १४

साँ पर के सब पल्ले-गुलियां उठा लिए हों ।

दिवाकर को दिवार्ध से देखता रहो, फिर ठंडे गले से कहा, -- माफो दो दिवाकर, मैं थका हूँ और मुझे कहां नहां जाना है ।

दिवाकर ने पलट कर मानो केनवस को पिछला तरफ से देखा । लाली ..... बैरंग ..... बैरंग ।

-- मेरा जाना क्या इतना अप्राप्तिकर हो उठा है, रतो । रतो ने फिर झिझकाया और नितान्त अकेले स्वर में कहा,

-- -- नहां, दिवाकर, यह बात नहां । मैं तो अपने आप से चुपकने लगा हूँ ।

-- कुछ देर पहले तुम खुश थां रतो ।

-- था, पर अब कुछ कारगर नहां होगा । मैं अपने को रतो नहां लग रहा हूँ । मालों लम्बा

सड़क के साथ-साथ पड़ी लावारिम जमान सी ... ।

रतो ने दोनों हाथ वक्ष पर रख लिये कि कोई भिरि हो ।

-- मैं थका हूँ दिवाकर, मुझे आराम के लिए होड़ दो दिवाकर पास आये । हाथों से ऐसा हुआ कि जिन्दा करना हो । ओठों पर चुम लम्बे चाँण तक आंलों के पार देखते रहे । पुतलियों में अंधेरा था और कोई नमो नहां था ।

दिवाकर ने बांह से धेर दो वान पर लिटा दिया ।<sup>१</sup>

इस प्रकार 'सुरजमुखी अंधेरे के माषा का नव्य एवं आकर्षक रूप देकर भी किसी गहरी अंतर्दृष्टि को नहां छू पाता । नेमिचन्द्र जैन ने 'हहिन्दुस्ताना एकेडमी, प्रयाग' की परिचर्चा में, अपने पढ़े गये निबंध में

कहा था कि समकालीन कथा साहित्य समग्र रूप से घुम-फिर कर मात्र स्त्री-पुरुष के 'संसार' सम्बन्ध के रूढ़-गुंथ घुमता रह जाता है। मानवाय यथार्थ की गहरी अंतर्दृष्टि उसमें विरल है। इस दृष्टि से आलोच्य उपन्यास अपने समकालीन साहित्य के अनु रूप है। इसलिए, यदि लेखिका का यह कमजोरी कहा जाय कि उसने जीवन की संकुचित दृष्टि का पायन किया है, तो यह दोष केवल लेखिका को न देकर पूरे समकालीन पाठकों को देना होगा।

-0-

---

१ 'समकालीन कथा साहित्य : 'बहस के लिए कुछ मुद्दे', नेमिचन्द्र जैन द्वारा  
पढ़ा गया निबन्ध।

## चौथे अध्याय

-6-

### आंचलिक शिल्प-विधान

आंचलिक शिल्प-विधान के उपन्यासों में उपन्यास के

नवीन उपकरणों का दृष्टिकेन्द्र या प्रकाशन ध्येय परिसामित्त देश (भौत)-विशेष हो जाता है और अन्य तत्त्व इसी से नियत-निर्णयित होते हैं। प्रायः समासकों ने आंचलिकता का अर्थ स्थानायता (लोकल कलर) से समझाया है, इस अर्थ में तो हिन्दा के अनेक उपन्यास आंचलिक हो जायेंगे। क्योंकि स्थानाय रंग प्रत्येक उपन्यास में बत्त्याधिक मात्रा में उलब्ध रहता है, चाहे वह ग्राम्य का चित्रण कर रहा हो या नगर का। यह अवश्य है कि गाँव का अपेक्षा नगरों के जीवन में विविधता अधिक होती है, लेकिन प्रत्येक नगर का अपना अलग कुछ विशेषता होता है, उपन्यासकार नगर को घटनाभूमि का आधार बनाकर उसका विशेषताओं को व्यञ्जित करता है और रचना को स्वाभाविक बनाता है। स्पष्ट है, स्थानाय रंग के आधार पर उपन्यास को आंचलिक या आंचलिक शिल्प-विधान का उपन्यास नहीं कहा जा सकता। वास्तव में आंचलिकता उसके स्थानाय रंग उभारने में नहीं बल्कि एक विशेष प्रकार के गुंफन, संयोजन या शिल्प में है। डा० सियाराम तिवारी के शब्दों में -- "... इस तरह आंचलिकता के शिल्पगत होने के कारण उसको मर्यादा ग्रामोण अंचलों तक सीमित करना वांछनाय नहीं है। अगर एक ग्राम्य या वन्य अंचल पर लिखा गया शिल्पगत वैशिष्ट्य से युक्त उपन्यास आंचलिक है तो कोई कारण नहीं कि शिल्प का उसी विशेषता को अनुष्ण

रिंकर किता नगर के एक मुहल्ले पर लिखा गया उपन्यास आंचलिक न होगा ।  
 ये उपन्यास को 'अंचल' शब्द के किता विशिष्टार्थ के कारण और न किता  
 प्रकार का पारिभाषिक आपात के कारण आंचलिक वर्ग से बहिष्कृत कर सकते  
 हैं । बुंद और समुद्र (अमृतलाल नागर ) में लखनऊ नगर के एक मोहल्ले के  
 चित्रण को आंचलिक रसापत्य में उभारने के कारण आंचलिक उपन्यास कहा  
 जा सकता है, यद्यपि उसको कथा-भूमि का आधार नगर है । यह जरूरी नहीं  
 कि आंचलिक उपन्यास में किता गांव या कस्बे का ही चित्र हो ।

आंचलिक उपन्यासों में पात्र बहुविध होते हैं, वे अपनी  
 विविधता के द्वारा चित्रित क क्षेत्र के जनजावन को सम्पूर्णता प्रदान करते  
 हैं । इसमें कोई भी पात्र प्रमुख नहीं होता, बल्कि वह विशेष क्षेत्र का एक  
 प्रमुख चरित्र के रूप में उभार पाता है । अन्य पात्र तो उसको उजागर एवं  
 प्रकाशन करने के लिए गहायक बनकर आते हैं । क्षेत्र चरित्र का नायक को मुद्रा  
 धारण कर लेता है । आंचलिक कथाकार किता भी पात्र को अवकाश और  
 तत्त्वोंनता के साथ प्रस्तुत नहीं करता, बल्कि कहें त्रिभुज, कहीं वृक्ष और  
 कहीं छोटे-छोटे बिन्दु के आकार द्वारा उन पात्रों का केवल चित्र मात्र देता  
 चलता है । कुछ पात्र अपेक्षाकृत उन पात्रों का केवल देर तक टिकते हैं और  
 थोड़ी बहुत संवेदना बिखेरते हैं, पर यह ध्यान रहे कि यह संवेदना अंततः  
 क्षेत्र नायक चरित्र का संवेदना बन जाता है, छोटे छोटे बिन्दुओं का भांति  
 कुछ पात्र आते हैं और अपना अस्तित्व क्षण भर में ही समाप्त कर लेते हैं।  
 जैसे वे उस विशेष जावन का छोटा छोटा ऊर्मियां हो, हल्के से उभर कर  
 क्षेत्र के जावन नागर में विलीन हो जाते हैं । वस्तुतः आंचलिक उपन्यासकार  
 एक दिशा में संतर्पित होने के बजाय क्षेत्र जावन को सभी मुजाओं पर यात्रा  
 करता है और इसके लिए इन उपादानों का चयन उपर-उपर से कर लेता है,  
 जो मिलकर अंचल जावन को समग्र बनाते हैं । इस प्रकार आंचलिक जावन के  
 पात्र अपने 'व्यक्ति' का प्रकाशन नहीं करते, अपितु अंचल को उजागर करते हैं।



आंचलिक उपन्यासों में पात्र आंचलिक जीवन को पूर्ण करने के लिए जाते हैं। उनके पात्रों के क्रिया कलाप नायक को फलागम तक पहुंचाने के लिए नहीं बल्कि आंचलिक जीवन के विविध पक्षों को पायित करने के लिए होते हैं। इसमें हर पात्र अपने भावों-अभावों के साथ उपरिष्ठ होता है और अज्ञाना अन्य पात्र का मुलापेक्षा नहीं होता।..... जब भी कभी आ आचार एक घटना होगा और उस घटना का ऐसा कोई व्यक्ति होगा, तब वह उपन्यास आंचलिक नहीं रह जाएगा।

आंचलिक शिल्प-विधान के उपन्यासों में कथानक संगठित नहीं होता। उसमें संड चित्रों, दृश्य चित्रों के माध्यम से आंचलिक जीवन से साक्षात्कार कराया जाता है। अंचल के समग्र जीवन को उकेरने के लिए कथाकार कहां मोटी रेखाएं खींचता है, कहां पतला, कहां अवकाशों को भरने के लिए दो बार बिन्दुओं को फाड़ देता है। अनेक पर्वों, उलकों, परम्पराओं, विश्वासों, धर्म के अकारों, गीतों, संघर्षों, प्रकृति के रंगों आदि से लिपटा हुआ अंचल जीवन एक नये क्लेवर में अभिव्यक्ति पाता है। ये विभिन्न चित्र फिल्म के ट्रेलर की भांति आते हैं और एक स्पर्स देकर समाप्त हो जाते हैं, समस्त चित्र मिलकर अंचल जीवन को समग्र बनाते हैं। उनमें बाहर से तो विचित्र दिखाने देता है, किन्तु अंतः सूत्रता रखाया रहता है। आंचलिक कथा शिल्प का यह रंग ऐसा है कि कोई भी प्रसंग, घटना या पात्र पाठक के सामने देर तक ठहरता नहीं-- चित्रों पर चित्र आते हैं, चले जाते हैं, तमाम चित्रों को रेखाएं आपस में उलझकर नये चित्र बनाता हैं लेकिन इस त्वरा में कोई भी चित्र हमारे मन में गहरा लकीर नहीं बना पाता।

१ डा० सियाराम तिवारी : 'सिद्धान्त, अध्ययन और समन्याय', पृ० ११-११

२ विशाखों का परिवेश, पृ० ६०

३ वही, पृ० ६१

प्रत्येक आंचलिक उपन्यास का एक बना हुआ विशिष्ट क्षेत्र होता है, जिसका अपना भौगोलिक, सामाजिक एवं सांस्कृतिक विशेषता होता है। उनका अपना रीतियाँ, परम्पराएँ, राति-रिवाज एवं जावनयापन का विशिष्ट ढंग सुरक्षित रहता है। कथाकार उनका विशेषताओं को उजागर करके उस विशिष्ट क्षेत्र को एक बरित्र एवं चित्र के रूप में उपस्थित करता है। आंचलिक कथा शिल्प के में लेखक चित्रित कथा क्षेत्र के निवासियों के रहन-सहन, राति-रिवाजों, परम्पराओं, मूल्यों, आस्थाओं, प्रथाओं, पर्वों, आदर्शों एवं मनोवैज्ञानिक विशेषताओं को इस प्रकार संगठित एवं अभिव्यक्ति देता है कि वे परस्पर समान होते हुए भी इन क्षेत्र के निवासियों से अनेक भिन्न हों कि यह विशेष क्षेत्र दूसरे क्षेत्रों से एकदम अलग और विशिष्ट प्रतीत होता हो। कथाकार आंचलिक जीवन को जितना अधिक पूर्णता के साथ प्रभावित करता है वह उतना ही सफल आंचलिक कथाकार कहा जायेगा। आंचलिक कथा-विधान में लेखक विशेष आंचल (प्रांत) का सामाजिक, धार्मिक, वार्षिक, सांस्कृतिक आदि व्यवस्थाओं एवं परम्पराओं का जनजीवन पर गहरा प्रभाव डालने वाला ऐसा शक्ति के रूप में वर्णन करता है, जिसमें उसका एक विशिष्ट जावन-पद्धति मुखर हो उठती है... ।

आंचलिक कथा शिल्प में घटनाएँ बहुत होती हैं, लेकिन ये वर्णनात्मक उपन्यास का भांति घटनाएँ नहीं होती बल्कि उनका रूप चित्रों की तरह होता है। घटनाएँ चित्रों का भांति उपस्थित होती हैं, क्योंकि उनके द्वारा उपन्यास के कथानक में प्रतिक्रिया उत्पन्न होने को बहुत कम संभावना रहती है। लेखक इन चित्रों के माध्यम से एक साथ क्षेत्र की परस्पर लिपटो हुई परतों, अनेक गुंथे हुए रहस्यों, क्षेत्र के मानसिक संस्कारों को व्यंजना के सहारे व्यक्त करता है। इसप्रकार कहा जा सकता है कि आंचलिक कथाकार आंचल चित्र को समग्र एवं पूर्णरूप से उजागर करने के लिए अनेक युक्तियों का सहारा लेता है, जिस युक्ति से भी क्षेत्र के विविध आयाम उद्घाटित हो

सकते हैं, उन सभी युक्तियों को वाक्य में उभारता है। प्रतीक, व्यंग्य, व्यंजना, वर्णन, चित्र, पूर्वदोषित आदि कथा वर्णन का अनेक युक्तियों यहाँ स्थान पा लेती हैं। पर यह ध्यान रहे कि उसके आधार में मुख्यतः आंचलिक क्षेत्र और वातावरण को उभारना-- एक पूर्ण चरित्र के रूप में-- ही लक्ष्य होता है। रेणु 'मैला आंचल' में एक साथ अनेक गुणों, प्रसंगों, अनेक संक्षिप्त दृश्यों और वीर्यों तथा अन्तर्विरोधों को सुमता, सांकेतिकता एवं व्यंग्यात्मकता से उभारने में समर्थ हुए हैं।

उपन्यास में वातावरण को सज्ज बनाने के लिए कथ्य के अनुकूल भाषा का विन्यास लेखक के लिए अनिवार्यता ही नहीं विशिष्टता हो जाती है। क्योंकि लेखक जो कुछ कहना चाहता है, उसे उगे विशिष्ट भाषा में बोलने पर ही रचना जीवन्त एवं गजब बन सकती है। इस प्रकार विभिन्न औपन्यासिक रचनाओं में भाषा का संगठन अत्यधिक अंतर के साथ प्रभावित किया जाता है। आंचलिक शिल्प विधान में आंचलिक भाषा का नियोजन एक अनिवार्य शर्त है। तथा उसका कार्य गार्भिक, प्रसर प्रासंगिक एवं जीवन्त हो सकता है। याना भाषा को अधिक से अधिक क्षेत्र विशेष में सम्बन्ध करने का प्रयास किया जाता है। आंचलिक जीवन के पात्र यदि परिनिष्ठ भाषा का प्रयोग करते दिखाई जायें, तो वे अप्रासंगिक हो नहीं हास्यास्पद लगने लगेंगे। उनके वास्तव को प्रकट करने के लिए उनकी ही भाषा प्रयोग करना होगा। जिससे वे पाठकों को अपनी पहचान कराने में अधिक समर्थ हो सकते हैं। प्रत्येक आंचलिक उपन्यास में उगे क्षेत्र विशेष की बोली को उजागर किया जाना जाता है, परिनिष्ठ भाषा भी यदि प्रयोग करना है तो उगे क्षेत्र विशेष के चरित्र एवं उनकी बोली के सम्पर्क बनाकर प्रयुक्त किया जाता है। कथाकार क्षेत्र विशेष के चरित्र को सम्प्रेषित करने के लिए ध्वनियों, रंगों, संकेतों, व्यंग्यों, प्रतीकों को माध्यम बना सकता है। जीवन की गति को सशक्त रूप से उभारने के लिए लय एवं ताल, संगीत के सहारे अभिव्यक्त किया जा सकता है। क्षेत्र विशेष के पात्रों के मुहावरों, जीवन के लोक प्रचलित मुहावरों एवं

लोकोक्तियाँ, गाथों, कहानियों आदि को पाठकों को रस एवं गंध से साक्षात्कार कराया जाता है। इस गिट्टिले में यहाँ एक कठिनाई भी उत्पन्न हो जाती है। आंचलिक शिल्प विधान में भाषा को अधिक से अधिक स्थानांतरण बनाने से वह उस क्षेत्र विशेष का बोला से अपरिचित पाठकों के लिए अप्रेषणीय हो सकता है। यद्यपि लेखक उनकी अप्रेषणीयता को कठिनाई को दूर करने के लिए पादटिप्पणियों में ऊर्ध्व अप्रत्यक्ष करने का प्रयास करता है, लेकिन उस प्रक्रिया में रचना का आश्वादन उतना महत्त्व एवं स्वेदनशाल नहीं हो पाता, जितना कि परिनिष्ठित भाषा के प्रयोग करने में हो सकता है। लेकिन हमने पहले ही कहा है कि क्षेत्र जीवन को सशक्त ढंग से उजागर के करने के लिए उसका भाषा को उसी क्षेत्र को बोला से सम्पृक्त करना होगा। यानि लेखक को दोनों धर्मों का पालन करना होगा-- क्षेत्र के जीवन को सशक्त रूप में प्रक्षोभित करना, उसे अधिक से अधिक पाठकों के लिए प्रेषणीय बनाना। इसलिए अच्छा यही होगा कि वह परिनिष्ठित भाषा को ही क्षेत्र विशेष के बोला के अनुसंधान कर आंचलिक रचना को सार्थक बनावे, यद्यपि इसमें अधिक प्रतिभा, तल्लानता एवं सज्जाता का आवश्यकता है और इससे आंचलिक रचनाएं स्थानांतरण पाठकों से ऊपर उठकर सर्वज्ञान हो सकता है।

### विशिष्ट उपन्यासों का अध्ययन

४  
मैला आंचल (१९५४)

फणीश्वरनाथ रेणु के अब तक कई उपन्यास प्रकाशित हो चुके हैं, 'मैला आंचल' प्रथम उपन्यास होने के बावजूद समकालीन आलोचना में महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त करता है। आंचलिक शिल्प-विधान का प्रतिष्ठा,

४ फणीश्वरनाथ 'रेणु' : 'मैला आंचल', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, सातवां संस्करण, १९७३।

स्थापना और विस्तार रेणु के माध्यम से होता है, उसमें भी 'मैला आंचल' में  
 उस शिल्प की संगठित सामग्री नियोजित देखा जा सकता है। इसके पूर्व प्रकाशित  
 नागार्जुन कृत 'बलचनमा' को हिन्दी का प्रथम आंचलिक उपन्यास माना गया है  
 किन्तु उस शिल्प की संगठित और तालाब योजना 'मैला आंचल' में देखा जा  
 सकती है। रचयिताकार अपने उपन्यास को आंचलिक कहकर प्रस्तुत करता है।  
 इस प्रकार जालोचना-जगत में आंचलिक शब्द का प्रथम प्रयोग 'मैला आंचल' के द्वारा  
 हुआ है।

रचनाकार कभी भी एक पल से के तले नहीं बैठ सकते,  
 न ही स्वादेष्टा के चारों ओर घंडरा सकते हैं। जब देर नारे लेखक गहरी जावन  
 के घुटन और निराशा, कुंठा और बेगानापन, कृत्रिम और स्फुरत वातावरण  
 से ऊब गये तो स्वाभाविक था कि गांव के अकृत्रिम, सहज और निरादृष्ट जावन  
 को ओर आकर्षित होते। नागरिक जावन में ऐसा गुला मन्त बयार कहाँ, कि  
 जिले साथ मन उन्मुक्त वह बने 'हमारे यदि खेपन और सहज राग-श्रोत का  
 लोच में लेखक देशात के जावन का ओर मुड़े तो कोई आश्चर्य का बात नहीं।  
 .... किन्तु कर्णेश्वरनाथ रेणु का उपन्यास 'मैला आंचल' उस लोच को  
 एक कड़ी होकर भी देहाती जावन पर लिखे गये सभी उपन्यासों से भिन्न है,  
 और विशिष्ट भी। क्योंकि अन्य अधिकांश उपन्यासकार देहात को ओर मुड़कर  
 भी जैसे उसे ऊपर से ही देखते रहे, या फिर देहाती जावन का जड़ता क्यवा  
 बाहर से आरोपित संघर्षमयी परिवर्तनशीलता में उलझ गये। इस प्रकार से  
 उन्होंने गांव के जावन को मुलतः शहरों दृष्टि से देखा और वे देहात का  
 समस्याओं को शहर के बौखटे में रखकर हा काटते काटते रहते हैं। देहाती जावन  
 को आत्मा से उनका साक्षात्कार ही जैसे नहीं हुआ : न उसकी गहरी  
 तित्तता से, न उसके निर्भर- जैसे फूटते गरल काव्यमय गौन्दर्य से। उन्हीं से  
 इन अधिकांश तथा कथित ग्रामीण उपन्यासों में जिन्दगी का कोई पड़कन  
 नहीं महसूस होती, देहात के जावन को अपना गति के आभास का तो बात  
 ही दूर की है।

१ 'यह है मैला आंचल' एक आंचलिक उपन्यास, उपन्यास का भूमिका से

कहने को लेखक ने 'भूमिका' में कह दिया कि 'कथानक' है पूर्णिमा । पूर्णिमा बिहार राज्य का एक जिला है, उसके एक ओर नेपाल, दूसरा ओर है पाकिस्तान और पश्चिम बंगाल । विभिन्न सोमारेखाओं से इसको बनावट मुकम्मल हो जाती है, जब हम दक्षिण में संथाल परगना और पश्चिम में मिथिला को सोमा रेखायें लांच देते हैं । मैंने इस एक हिस्से के एक ही गांव को--पिछड़े गांव का प्रतीक मानकर -- इस उपन्यास का कथा क्षेत्र बनाया है । किन्तु जिस समग्रता और जिम सच्चाई-ईमानदारी, जिम सुन्दर अनुभवों द्वारा ग्राम्य जीवन को उरोहा है, वह केवल पूर्णिमा जिले के मेरा गंज गांव की कथा नहीं रह जातो, भारत के किसी कोने के गांव में ऐसा जिन्दगी से साक्षात्कार किया जा सकता है । लेखक भा-- पिछड़े गांव का प्रतीक-- कहकर यह कह सकता देना चाहता है कि यह कथा भारत के किसी भी पिछड़े गांव की कथा हो सकती है । वह गांव की जिन्दगी का सतही या आरोपित चित्र नहीं देता, बल्कि उसकी गहराइयों में बैठकर जैसे सब कुछ देखता-परखता है, इसलिये उसका चित्रण अधिक व्यापक और यथार्थ बन सका है ।

उपन्यास में दो सण्ड हैं । पहले में बौवालोस और दूसरे में बाइसेदृश्य एक-के-बाद-एक निरन्तर प्रवाहित होते हैं । यहां फिल्म या कैमरे की दृश्यों जैसी टेक्नीक का उपयोग हुआ है । घटना आती है, विलोपन हो जाती है, फिर दूसरी घटना आती है और वह भी सतम हो जाती है । इस प्रकार घटनाओं, पात्रों और मनोवृत्तियों का फिल्मोकरण दिखाई देता है । पार्श्व में संगीत की ध्वनि-- ताल, लय, आरोह-अवरोह के साथ-- विभिन्न लोकगीत, ढोल और मृदंग की अनुगुंज और नृत्य-- एक ओर गति का तो, तो दूसरी ओर संगीतात्मक प्रभाव को सृष्टि करते हैं । कथा संगठन में किसी घटना या कथा सूत्र को जल्दी पकड़ना मुश्किल है, क्योंकि वे आपस में बंधे नहीं लगते, किन्तु एक ही फिल्म या कैमरे से निःसृत होने के कारण बंधे भी लगते हैं । जैसे लेखक मेरीगंज की यात्रा कर रहा हो और उसका आंखों के सामने जो कुछ भी आता है-- चाहे वे घटनाएं हों या मनःस्थितियाँ, पात्रों



को मंगिमाएं हों या दृश्य वाशिकारों-- सबका हाल कहता है । आंखों देखा हाल-- रेडियो पर क्रिकेट मैच ३ का 'रनिंग कमेंट्री' जैसा । जो गति कमेंट्रीटर की आवाज में होता है, वही गति उपन्यास के पात्रों में देखा जा सकता है । बड़ा जल्दो-जल्दो वे आते हैं, डोलते हैं, बोलते हैं और गायब हो जाते हैं । उपन्यास के शिल्पविधान को 'रेडियो स्पेक' का शिल्प भी कहा जा सकता है । इसका विन्यास कुछ ऐसा है कि रेडियो स्पेक बड़ी आसानी से तैयार किया जा सकता है ।

उपन्यास का शौचिक प्रतीकात्मक और व्यंजनात्मक है। उसमें वर्णित कहानी केवल मेरोगंज का कहानी नहीं है बल्कि शोषितों, बुध्दितार्तों, जार-बेजार और बन्ध्या भारत की धरतों का कहानी है । अपने उद्देश्य की सिद्धि के लिए लेखक उपन्यास के पात्र डा० प्रशान्त का सहारा लेता है । एक प्रकार से प्रशान्त उपन्यास का एक आईना या खिड़की है, जिसके माध्यम से मेरोगंज या भारत-धरतों के दृश्य देखे जा सकते हैं । इस टेक्निक को ओलाल शुक्ल ने 'राग दरबारी' में भी अपनाया है, लेकिन अन्तर यह है कि 'राग दरबारी' का रंगनाथ जहाँ एक पात्र होते हुए भी उसमें सक्रिय भाग नहीं लेता, केवल शिवपाल गंज के जीवन को देखता-परसता है, वहाँ 'मैला आंचल' में डा० प्रशान्त एक प्रधान चरित्र है और सक्रिय रूप से भाग लेता है । रंगनाथ एक अतिथि की तरह शिवपालगंज जाता है और यहाँ के दृश्यों को पाठकों के सामने उपस्थित कर पलायन कर जाता है । डा० प्रशान्त मेरोगंज रिसर्च करने आया था, किन्तु धीरे-धीरे <sup>उसे</sup> यहाँ की मिट्टी से प्यार हो जाता है । वह पलायन नहीं करता बल्कि कहता है, -- 'ममता में फिर काम कूंगा-- यहाँ इसी गांव में । मैं प्यार की सैती करना चाहता हूँ । आंसु से भोगा हुई धरती पर प्यार के पीछे लहराऊँ । मैं साधना कूंगा, ग्रामवासियों भारतमाता के मेले आंचल तले । कम से कम एक गांव के कुछ प्राणियों के सुख मुझफाये ओठों पर मुस्कराहट लौटा सकूँ, उनके हृदय में आशा और विश्वास प्रतिष्ठित कर सकूँ ....' । 'ममता' कहती है, -- 'कोई रिसर्च कभी असफल नहीं होता

डाक्टर । तुमने कम से कम मिट्टी को तो पहचाना है ।.... मिट्टी और मनुष्य के मुहब्बत । कौटा बात नहीं ।<sup>१</sup>

मेरांगंज में मलेरिया गेंटर बुरा है । डा० प्रशान्त मलेरिया और कालाज्वर के सम्बन्ध में रिसर्च करेगा । मलेरिया गेंटर बुरा है और उसके साथ ही कथानक के ताने-बाने भी खुलते हैं । कथानक में दो प्रविधियों का सहारा लिया गया है-- एक तो सीधे वर्णनात्मक शिल्प के द्वारा, जिसमें लेखक सीधे भाग लेता है, दूसरे पात्रों के संवादों द्वारा । संवाद और वर्णन परस्पर मुखर होते हैं । कथानक के सूत्र भी उतनी तेजा से उठते गिरते हैं, लेकिन इन सूत्रों की सम्पृक्ति बहुत कम हो पाती है । राज अलग अलग दिशाएँ देते हैं, किन्तु आन्तरिक भावसूत्र के अनुसार एक से या स्कान्वित भी लगते हैं । समुद्र में जैसे अनेक लहरें उठती हैं, गिरती हैं और अपना अलग अस्तित्व रसता है, लेकिन उनकी आन्तरिक आत्मा एक ही रहता है अर्थात् वे समुद्र से अलग नहीं हैं ।

डा० प्रि सूरेश सिनहा का आरोप है कि 'मैला आंचल' में घटना बहुलता है, पात्रों का मरमार है और असंख्य भावचित्र हैं । इन सब की इतनी मोड़ है कि अनेक स्थान पर कड़ियाँ टूट जाती हैं और बहुत कम करने के बाद भी उन्हें संपाल नहीं पाता है । फलतः पुरा उपन्यास प्रभाव का कोई समग्रता उपस्थित करने में असमर्थ रहता है । 'प्रभाव को कमो' की ओर डा० सिनहा ने जो आरोप लगाया है, वास्तव में वही लेखक की विशिष्टता है । अनेक सण्डवित्र एक दूसरे से असम्बद्ध होकर जिस प्रकार प्रवाहित होते हैं, वे सब आन्तरिक रूप से गुंथे हुए हैं, इसकी चर्चा हम पीछे कर चुके हैं । आंचलिक शिल्प में इस प्रकार की घटना बहुलता और उनका असम्बद्ध होना अस्वाभाविक नहीं है और न ही उससे प्रभाव में कोई क्षति हो पहुँचती है ।

१ 'मैला आंचल', पृ० ३२६

२ सूरेश सिनहा : 'हिन्दी उपन्यास', पृ० ३३१

‘मेला आंचल’ में किताब ऐतिहासिक कथानक का उपयोग नहीं किया गया है, क्योंकि छोटे छोटे दृश्यों और घटनाओं के पुंजमात्र हा यहाँ नियोजित हैं । प्रथम खण्ड में स्वतंत्रतापूर्वक के गाँव का चित्र है, तौ द्वितीय खण्ड में स्वातन्त्र्योत्तर बदलते हुए ग्राम्य जीवन के विकाराव और टूटन का चित्रण है । प्रथम खण्ड में मठ के भक्त रामदास और बाद में रोवादास के शोधे आठम्बर और पापाचर, मनुष्यों का गराबा, बेवसी और शोषण, डा० प्रशान्त का शोध और अनुसंधान, राजनीतिक चेतना-- पार्टियों का परस्पर विरोध एवं प्रचार, सांस्कृतिक चेतना-- रीतियों, परम्पराओं एवं आठम्बरों के प्रति विद्रोह, पर्व त्योहार, रीति- रिवाज, नृत्य, संगीत आदि -- सामाजिक चेतना--संघालो धारा तहसोलदार को भूमि पर बलपूर्वक अधिकार, सांप्रदायिकता, जमांदारी प्रथा को समाप्ति आदि एक साथ विविध चित्र विभिन्न भावभंगिमाओं में प्रस्तुत है ।

द्वितीय खण्ड में रीतियों (कमला डा० प्रशान्त को जिन : एक पोर : गमफतोहें, जो कमा मन मोहने वाला प थरकर कुमारी और बेवा लड़कियों को भरमाता है), पुलिस अत्याचार, मठ के आठम्बरों का पदांफास, तहसोलदार साहब को कुंठाओं, ग्राम्य दंगल, डकैती, राजनीतिक पार्टियों के सोल्लेपन, गांधीवाद को रिक्तता (गांधी प्रताक बावनदास आत्महत्या कर लेता है), प्रशान्त एवं कमला के विवाह और पटना वापस जाने का निश्चय करके उपन्यास का अंत कर देना, आदि के चित्र उपस्थित हैं। इस प्रकार पूरे उपन्यास में छोटी-छोटी घटनाओं एवं खंड चित्रों को प्रस्तुत करके ग्राम्य जीवन की समग्रता और व्यापकता को सम्प्रेषित करनेका प्रयास हुआ है । इसमें कोई शक नहीं कि लेखक अपने प्रयास में पर्याप्त सफल रहा है ।

गाँव में प्रमुख रूप से तीन सम्प्रदाय (टोला) हैं-- कायस्थ, राजपूत और यादव । ब्राह्मण टोली भी हैं, किन्तु अवसरानुकूल इन तीनों में से किसी के साथ हो जाया करती हैं । कायस्थ टोला के मुखिया विश्वनाथ प्रसाद मल्लिक, राजपारंगना के तहसोलदार हैं । तहसोलदारों उनके

खानदान में तान पुश्त से बला जा रहा है । .... कायस्थ टोला को गांव के अन्य जाति के लोग मालिक टोला कहते हैं । राजपूत टोला के लोग कहते हैं कैश टोला .... । टाकुर रामकिरण सिंह राजपूत के मुखिया हैं । उनके दादा महारानी बम्मावती की स्टेट के निपाहो के । .... जाशो जाने के पहले महारानी ने रामकिरण सिंह के नाम अपनी बचा हुआ तीन सौ बीघे जमान को लिखा पदो कर दा था । ... कायस्थ टोला के लोग राजपूत टोला को भिपैहिया टोला कहते हैं ।<sup>१</sup> 'यादवों का दल नया है । उनके मुखिया खेलावन यादव को दस बरस पहले तक्र लोगों ने भेगा थराते देला है । दुध-गा का बिक्री से जमाय हुआ पैसे का बात जब चारों ओर दुरो तरह फैल गया तो खेलावन को बड़ा चिन्ता हुई । महानों तहसीलदार के यहां दौड़ते रहे, सर्किल मैनेजर को डाली चढ़ाई, निपाहियों को दुध-गा पिलाया और अन्त में कमला के किनारे पचास बीघे जमान को बन्दोबस्तो हो सकी । अब तो डेढ़ सौ बीघे का जोत है ।' इन तानों सम्प्रदायों में पुश्तना मनमुटाव और फगड़े होते रहते हैं । गांव के अन्य जाति के लोग सुविधानुसार उनहां तीन दलों में बंटे हुए हैं । बात बात पर उनमें गंधर्ष होता है और एक-दूसरे को नाचा दिसाने की कोशिश करते हैं । राजनीतिक दलों के कार्यक्रमों में अपना अपना सुविधानुसार अब तथा अवसरानुकूल हिस्सा लेते हैं या विरोध करते हैं ।

'मेला आंकल' में मनुष्य जिन्दगी के विभिन्न स्तरों एवं पहलुओं को अधिकाधिक गहराई और सुदृढता के साथ प्रस्तुत करने का प्रयास हुआ है । जिन्दगी की ढेर सारी समस्याएं विभिन्न दृष्टिबिन्दुओं से दिखाया गया है, कि जिससे जीवन का साथ कई आयामों में उजागर होता है । विशिष्टता इस बात में है कि जो भी समस्याएं यहां उभारी गई हैं,

१ 'मेला आंकल', पृ० १६

२ वही, पृ० १६

३ वही, पृ० १६

वे भैरोंगज की ही नहीं पूरे राष्ट्र के संदर्भ से सम्पृक्त हैं। साम्प्रदायिकता, वर्ग संघर्ष, अस्पृश्यता, भूख और बेकारी जैसी सामाजिक समस्याओं में पुरा गांव जल रहा है। ठाक प्रशान्त ममता की पत्र लिखता है-- 'तुम जो भाषा बोलती हो, उसे ये नहीं समझ सकते। तुम इनकी भाषा नहीं समझ सकते। तुम जो खाती हो, ये नहीं खा सकते। तुम जो पहनती हो, ये नहीं पहन सकते। तुम जैसे सोती हो, बैठती हो, बोलती हो, वे वैसा कुछ नहीं कर सकते। फिर तुम इन्हें आदमी कैसे कहती हो।' इन्सान की जानवर से बढ़तर जिन्दगी, भूख से तड़पती हुई आत्माओं और दृष्टपटाता हुई भावनाओं मानवता के बित्रों की तांत्र संवेदनात्मक स्तर पर उभारा गया है-- उसके प्रस्तुताकरण में कवित्व और संगीतमय विन्यास अतिरिक्त प्रभाव उत्पन्न करता है। शहरों पात्र ममता की सहानुभूति ग्राम्य जीवन से इसलिये है कि वह इसके माध्यम से भारतीय इन्सान की जिन्दगी देखता है। वह लिखता है-- 'बुशसर्ट का युग है। पांच साल पहले बांकीपुर की सड़कों पर, पार्कों और मैदानों में दानापुर कैण्ट के गोरे फैजाजियों ने जिन्दगी के जिन कुत्सित और वापत्स पहलुओं का प्रदर्शन किया, हमारे समाज के अचेतन मन पर उसका ऐसी गहरी छाप पड़ी कि आज हर आदमी के अन्दर का मुला टामा अघार हो उठा है। युद्ध के विषले गेसों में सारे समाज के मानस को विकृत कर दिया है। काले बाजार के अंधेरे में एक नहीं दुनिया की गृष्टि हो गई है, जहां सुरण नहीं उगता, चांद नहीं चमकता और न सितारे ही जगमगाते हैं।... इस दुनिया में मां-बेटा, पिता-पुत्र, माई-बहन और स्वामी-स्त्री जैसा कोई सम्बन्ध नहीं।... कल स्क गरीब ने विटामिन 'सी' की सुई आठ तपये में सरांदा है। पांच जाने का छोटा सा रेम्प्यूल।.... शहर का यह जिन्दगी हिन्दुस्तान के हर गांव के लोग, दूसरा रूप लेकर, जो रहे हैं।

१ 'मैला बांचल', पृ० १८६

२ वही, पृ० १६२

सांस्कृतिक समस्याओं को विभिन्न कोणों और बिन्दुओं में अभिव्यक्ति दिया गया है। कुछेक मात्र तो मात्र रहा बहाने गये गये हैं-- लक्ष्मी कौटारिन, महंत सेवादास, रामदास, हरसिंहदास और रामपियरिया आदि। आम आदमी जहाँ जहालत भरो जिन्दगी बिता रहा है, वहाँ धर्म के ठेकेदार बगुला ब्रह्म भगत मठ के लोग मलाई और पुड़ा का भोग करते हैं। लक्ष्मी कौटारिन बिना साबुन के नहा नहीं सकता, बिना मस्कौआ तेल लगाये सौंधापन नहीं आ सकता। मैकड़ों बाघे जमान का आय है केवल तोंद बढ़ाने और कुत्सित वासनाओं का पुर्ति के लिए किया जाता है। ज्ञान चर्चा तो दूर त्याग-तपस्या और पवित्रता में इनके जीवन का अंग नहीं, वे पेश्वर्य रुख और भोगलिप्सा के मद में जंघे हैं। धर्म का ज्ञान्त और शाश्वत शक्ति इन मठों में कफन होता है। महन्त सेवादास को वासना का ब कोड़ा ला रहा है, नेत्रहीन होने पर भी बैटो जैसा उम्र लक्ष्मी को देखकर लार टपकाता है, मृत्यु के कुछ घंटे पहले तो स्कंदम अशांत हो जाता है और हाथ पकड़ लेता है। लक्ष्मी रोक्ता है, 'अंधा आदमी जब पकड़ता है। अंधे का पकड़। लाख जतन करो, मुट्ठी टस-से-मस नहीं होगी।..... हाथ है या लोहार की संतुसी। दंतहीन मुंह का दुर्गन्ध।..... लार।..... 'महंथ साहेब। महंथ साहेब, पुनित रामदास धुनों के पास हो है।' लेकिन विडम्बना यह है कि महंत सेवादास के बाद महंत रामदास के मन में भी लक्ष्मी के प्रति वही कुटिल और कुत्सित दृष्टि जागृत होता है। बाघ के मुंह से हटो तो बिलार के मुंह में गई। लक्ष्मी सेवादास और रामदास दोनों से घृणा करती थी। सेवादास के नये महंत को टोका के लिए जिस प्रष्ट वातावरण को सृष्टि हुई है, वह सांस्कृतिक अवभृत्यन का संकेत देता है। 'हरसिंहदास रामदास को ह टोका देने के लिए आचारज गुरु का संदेश लेकर आया था किन्तु मेरोगंज मठ पर एक हो रात रहने के बाद उसपर महंथी का मूत सवार हो गया। नौ सौ बाघे का काश्तकारी। कलमा



आम का बाग । दस बाघे में सिर्फ केला लगा हुआ है । ओ एक एक घोर में हजार केले फले हैं । हजरिया केला । दो कौड़ी गाय, चार गुजराता भैंस, और सबसे कामती अमृत्य फल लहमा दासिन ।<sup>१</sup> लरसिंघदास प्रष्ट तरोके से आचारज गुः के कान भर कर, भंडारा को भी रूपया और नागा बाबा को पांच भर गांजा रिशक्त देकर -- महंती प्राप्त करने का प्रयत्न करता है। आचारज गुः लरसिंघदास को महंती का टोका देने के लिए मेरो गंज आते हैं ।<sup>२</sup> टोंगी नागा बाबा रामदास को सड़ाके से पीटता है, लहमा को कुत्सित गालियां सुनाता है, 'हरामजादा । रण्डो । तैं समझता क्या है रा ? हें, दुनिया को तू अन्धा समझता है ? बोल ..... किनाल ..... बोल । चालो कुत्तो । साधु का रगत बहाता है और बाबु लोगों से मुंह चट्वाता है । हुं अभी तेरे गाल पर चांटा, हट जा यहां से, कातिक का कुत्तिया ।<sup>३</sup> लेकिन गांव के लोग इसे सहन नहीं करते और चांदर टोका के समय नागाबाबा को दादो नोच लेते हैं । नागा बाबा बैतहाशा भागता है । रामदास महंत बनकर अनेतिकता और व्यभिचार का नायक बन जाता है । रामपियरिया को रसेलिन दासिन रख लेता है । इस प्रकार गांव के मठ के प्रष्ट वातावरण को दिखाकर लेखक भारतीय समाज की रूग्ण धार्मिकता का पर्दाफाश करता है ।

'मेला बांचले' में अनेतिकता के ढेर नारे चित्र अभिव्यक्त किए गए हैं । इस अभिव्यक्ति में शुभ बात यह है कि लेखक ने कोई निराशावादो दृष्टिकोण नहीं अपनाया है और न इस गलनशीलता के माध्यम से घृणा या जुगुप्सा का वह स्वरूप कहों उपस्थित किया है, जो मात्र आवेक्ष या विस्मय उत्पन्न करके ही सीमित रह जाता, वरन् परिवर्तन की मांग को भूमिका स्वयमेव उत्पन्न करता है । बावनदास, बालदेव, कालोचान, प्रशान्त और कुछ हद

१ 'मेला बांचले', पृ० ६५

२ वही, पृ० ६८

३ लहमासागर वाणीय : 'हिन्दी उपन्यास : तपलब्धियां', पृ० ६३

तक लक्ष्मी दार्शनिक नैतिकता का स्थापना के लिए संघर्ष करते हैं। इस प्रकार नैतिकता-अनैतिकता का टकराव ही उजागर हुई है।

आ. के जीवन में राजनीति इतने दूर गहरे और व्यापक रूप में व्याप्त है कि उससे बचकर बहुत कम जिन साहित्यकार जा सकते हैं-- यह कुछ उसी प्रकार से लगता है, जिस प्रकार मध्ययुग में साहित्यकार धार्मिक मतवादों एवं विचारों से बच नहीं पाते थे। आज का साहित्यकार भी राजनीति के फन्दे से अपना गला नहीं बुझा पाता। उपन्यासों में राजनीति का उपयोग बड़ी विकृत अवस्था में किया जाता है। लेखक प्रायः अपनी कृतियों में या तो किसी मतवाद का पता धर बन जाता है या फिर इतर राजनीतिक विचारधारा का विरोधी। यह प्रवृत्ति इतनी घातक होती है कि पाठक और लेखक का सम्बन्ध लगभग टूट-सा जाता है, संवेदनशीलता का व्यापक स्तर पर कारण होता है। क्योंकि ऐसी स्थिति में लेखक को विचारधारा उसको रचना और कला पर हावी हो जाता है। होना यह चाहिए कि लेखक को एक तटस्थ दर्शक की भांति समसामयिक राजनीति और राजनीतिक विचारधारा से साजात्कार करे। इसमें संदेह नहीं कि रेणु ने 'मैला जांकल' में तत्कालीन राजनीति और राजनीतिक परिवेश का इतना संतुलित चित्र उपस्थित किया है कि उससे उनको औपन्यासिक कला की एकदम जाति नहीं पहुंचती। उन्होंने न तो किसी राजनीतिक विचारधारा का पक्ष ग्रहण करने का प्रयास किया है, न किसी का विरोध। वस्तुतः जिस घुटनभरी जिन्दगी की क्लृप्तता उन्होंने चित्रित की है, उसमें यह राजनीतिक चित्रण य इतना पुलकित गया है कि वह अलग से देखा जा नहीं जा सकता। रेणु को निर्वैयक्तिकता एवं तटस्थता ने उसे और भी गहरा रंग दिया है। वे कहीं भी मताग्रही नहीं प्रतीत होते। उन्होंने वास्तव में एक व्यापक मानवतावाद को स्थापना करने की चेष्टा की है।

उपन्यास में जिस प्रकार छोटे-छोटे अनगिनत घटनाओं के खंडचित्र हैं, उन्ही प्रकार पात्रों की संख्या भी विशाल है। जांचलिक जीवन की व्यापकता और पूर्णता के लिए सैकड़ छोटे-बड़े पात्रों की सृष्टि करना अनिवार्य था। किसी भी पात्र के में ऐतिहासिक अंकन की गुंजाइश नहीं है, कोई भी पात्र पूरे रक्तसंघटन में हावी नहीं है। दूसरे शब्दों में, नायक का परिकल्पना का प्रयास नहीं हुआ है, बल्कि पुरा अंचल (मिरांगज) का नायक है। बहुत छोटे-बड़े पात्र उस जांचलिक जीवन को उजागर करने के साधन हैं। डा० प्रशान्त, बालदेव, वासनदास, कालीबहन तथा लक्ष्मी में ऊपर उठने का थोड़ा बहुत गुंजाइश था, पर लेखक इसके लिए कोई प्रयास नहीं करता। कोई भी पात्र ऐसा दिखा नहीं देता कि वह जो संस्मृत में आवद्ध कर सके। लेखक समस्याओं और परिस्थितियों के चित्रण में इतना उत्कृष्ट कर रहा है कि अवकाश नहीं मिल सका, कि किसी पात्र को अपने युग या समाज का ज्वलन्त प्रतीक बना सकता। उपन्यास में बहुसंख्य पात्र अपना-अपना विशेषताओं के साथ मिल-जुल कर 'अंचल' के चरित्र की सृष्टि करते हैं। किसी भी जांचलिक जीवन को चित्रित करने के लिए विभिन्न लक्ष्मियों एवं गुणों से युक्त कई पात्रों की सृष्टि करते हैं। करना स्वाभाविक है, क्योंकि गांव या अंचल में अनेक पात्र तो होते ही हैं, और अलग अलग विशेषताओं से युक्त होते हैं। वे सब मिलकर उस विशेष ग्राम्य या अंचल जीवन का विशिष्टता को अभिव्यक्ति देते हैं। इस प्रकार पात्रों की भीड़ उपन्यास की कमजोरी नहीं है, बल्कि उसके शिल्प संगठन के अनुपम है।

रेणु के पात्रांकन की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उन्होंने किसी भी पात्र के साथ बेईमानी नहीं की है, जो किस तरह से हैं, सबका पूर्ण चित्र प्रस्तुत किया है। उनके लिए कोई पात्र गौण नहीं है, क्योंकि जांचलिक जीवन में प्रत्येक चरित्र अपने स्थान पर महत्वपूर्ण होते हैं। जितनी अपेक्षा डा० प्रशान्त के चित्रण में है, उतनी ही नीकर प्यास में भी। गुमिरत बेतार, रामपियरिया, फुलिया, बलासी जैसे पात्र अपने स्थान पर अधुरे नहीं हैं, बल्कि वे हैं। 'मेला अंचल' में चरित्रांकन की एक अन्य विशेषता है--गहरी मानवीय सहानुभूति और आस्था का संश्लेषण। लक्ष्मी, बालदेव, कमली, डा०

प्रशान्त, कालोचरन, बावनदास, विश्वनाथ प्रसाद और मेवादास आदि वाहे आदर्श न भी हों, तो भी हमारी गहानुभूति प्राप्त करने में पर्याप्त सफल है। उनकी दुर्बलताएं अवाभाविक नहीं प्रतीत होतीं। ग्राम्य जीवन के साथ अत्यधिक भावनात्मक सम्पृक्ति के कारण कुछेक स्थल अवश्य ही आरोपित कहे जा सकते हैं, लेकिन अपनी सम्पूर्ण अभिव्यक्ति में ये स्थल उतने घुल मिल गये हैं कि समग्रता से अलग नहीं होते। डा० प्रशान्त के वाक्यांश 'ममता' में फिर काम शुरू कंजा-- यहाँ, इसा गांव में। मैं प्यार का सेती करना चाहता हूँ। आंसु से मांगो हुई धरतीपर प्यार के पौधे उल्लस्यो। मैं साधना कंजा ग्रामवासियों भारतमाता के मेले आंचल तले....<sup>१</sup>। ऐलिक को बेहद भावुकता का परिचय देते हैं, क्योंकि न तो प्रशान्त गांव में लककर प्यार का सेती करता है, न मुरफाये जोटी पर मुस्तुराहट लाता है, बल्कि कमलों को लेकर पटना वापस जाने का निश्चय कर लेता है। इस प्रकार विश्वनाथ का स्कारक हृदय-परिवर्तन भी अवाभाविक है, लाता है यहाँ ऐलिक को हा चरित्र के साथ अपने को जोड़ लेता है। बावनदास को गांधी प्रतीक बनाकर मेरोगंज का पूर्ण चरित्र दिखाने का कोशिश भी आरोपित है।

अधिकतर आलोचकों ने 'मैला आंचल' के प्रति यह आरोप लगाया है कि.... यह कृति किन्ना ऐलिक पात्र को सृष्टि करने में असफल है। पर ऐलिक पात्र की सृष्टि न करना प्रासंगिक है, क्योंकि हमरो हा उसमें रक्षात्मक सौन्दर्य का निर्माण होता है। हमरो बात का समर्थन डा० सत्यपाल बुध भी करते हैं,--'वहाँ ऐसा एक मा पात्र नहीं, जिसका उपन्यास के अन्य पात्रों की अपेक्षा विशेष अधिक चित्रण किया हो, या उसे ऐसा महत्व मिला हो कि उपन्यास के अन्य पात्र उसके प्रेम या संघर्ष में बंधने पर बाध्य हुए हों। .... यह उसका मुक्त शिल्प-विधान है।' 'परता परिकथा' में रेणु ने

१ मैला आंचल, पृ० ३३४-३५।

२ नैमिन्द्र जैन शब्दों साक्षात्कार, सुरेश तिनहा : हिन्दी उपन्यास, पृ० ३३१

लक्ष्मीनगर वार्षीय : 'हिन्दी उपन्यास: उपलब्धियां', पृ० ६५।

३ सत्यपाल बुध : 'प्रेमबंदोहर उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० ५८४-८५।

जितेन्द्र को गैलैसिक बनाने का प्रयत्न किया है, लेकिन वह वहां चित्रित आंचलिक जीवन से एकदम अलग-थलग दिनांक देता है-- लक्ष्मी विदेशी जैसा जब कि 'मेला आंचल' में सभी पात्र मेरौगंज से जुड़े हुए हैं। इस प्रकार आलोचकों ने यह आरोप लगाकर उपन्यासकार और उसकी कला के साथ अन्याय किया है। मेरौगंज चरित्र का समग्र अभिव्यक्ति के लिए लेखक उसके एक एक कण को कहानी कहता है। उसकी आन्तरिकता और पड़ोस का पहचान कराने के लिए लोकनृत्यों, लोकगातों, लोककथाओं, दिव्यों, परंपराओं, रीति-रिवाजों, पर्वों, त्योहारों आदि को यथावसर स्पर्शित करता है। इससे मेरौगंज के वातावरण का सघन और जादुई व्यंजनता भा हो सका है। मेरौगंज के विभिन्न चित्रों की ध्वनियों, तालों, दूसरे शब्दों में काव्यात्मक तथा संगीतात्मक प्रभाव देकर उजागर किया गया है, जिससे चरित्र और वातावरण का प्रभावशालिता और भा सघन हुई है।

विभिन्न शैलियों के निर्माण के द्वारा उपन्यास में सौन्दर्य उत्पन्न किया गया है। कथा विन्यास तथा चरित्रांकन-विधि में 'प्वाइंट आफ वियु' तकनीक का उपयोग देखा जा सकता है। हिन्दा में इस पद्धति का सर्वप्रथम प्रयोग अश्वमेध ने 'नदी के बापे' में किया था। दोनों में अन्तर यह है कि जहां 'नदी के बापे' में चार पात्रों के दृष्टिकोण से कथा कहो गई है और उन पात्रों के नाम पर अध्यायों का विभाजन भी हो दिया गया है, वहां 'मेला आंचल' में सभी छोटे बड़े पात्रों के दृष्टिकोणों से कथा का विन्यास हुआ है। डा० सत्यपाल बुध कहते हैं-- 'यहां मुख्यतः ग्राम-सामान्य, या अनेक ग्रामीण पात्रों के दृष्टिकोण से कथा कहो गई है--यह सामूहिक शैली है।' इसके अतिरिक्त आधुनिक विविध पद्धतियों का भी सहारा लिया गया है--स्मृत्यवलोकन, पत्र, रिपोर्ताज, व्यंग्य, रेखाचित्र, शब्दचित्र,

स्वप्न आदि को अवसरानुकूल ध्यान मिला है।

‘मैला आंचल’ का एक विशिष्टता उसके नूतन आंतरिक विधान में है। काव्यमय प्रभाव, संगीतात्मक रुकान-- विभिन्न वाक्पुन्दों के स्वर, गतों के उदरग, ध्वन्यात्मक अनुगुंज, पात्रों का भंगिमाओं का गति लय और गंध सौन्दर्य की संवेदना उजागर करते हैं। एक उदाहरण पर्याप्त होगा--

टन टनाक, टन टनाक । सजार् हुर मोकना हथिनो जारहा है।

ढन ढन ढनांग ढनांग । कारतनियों का छड़ाघंट बोल रहा है ।

धु ऊ ऊ तु तु तु । शब्नाद ।

पों ओं पों ।..... पों पों पों । ओंओ बाजा ।

तक तक तक तक धिनाग धिनाग । अमहरा का बानसोल बाजा ।

पों पों पों ई ई ई पों पों पों... । नान होल वालों का पापछां गा -  
रहा है ।

चांदी बनियो साजिली बरात ओछे,

एक लाख हाथो साजिली, दुई लाख घोड़ा,

बार लाख पैदल, दुहा बाला लसिन्वर ।

पाँपहां पर बिहला नाच का बरात वाला गोत बजा रहा है<sup>१</sup>। किन्तु पूरे उपन्यास में इस प्रकार का माधुरी ध्वनि गंधों को उत्तनी परमार है कि कहीं कहीं सम्प्रेषणोद्यता में बाधा उत्पन्न होने लगता है, लगने लगता है कि लेखक जानबुझ कर उसे उपन्यास में थोप रहा है ।

आंचलिक शिल्प के अनुस्य ‘मैला आंचल’ में यथानय माध्या का प्रयोग किया गया है, जिससे ‘आंचल’ के चरित्र को उजागर करने में पर्याप्त सहायता मिल सके । पात्रों, दृश्यचित्रों एवं कथा विन्यास के अनुकूल



भाषा की सर्जना कथाकार का कौशल है । लोकोक्तियों-मुहावरों, लोकधुनों-लोकगीतों आदि के द्वारा स्थानीय वातावरण सघन होता है । 'जो हां-हां, बेटा - बेटा केकरी, घो हारो को मंगरी । बालनो कहे दुई मे कि तेरा पैदा में देव । हाथ में काना तो चमका रहा हो, ललासो को एक पुड़िया सिन्दूर नहां छुटता ।' सुशर्लिंग पाटी, गन्हा महातमा , किरान्तादल, इनकिलास जिन्दाबाद आदि स्थानीय शब्द तो कितना हद तक ठीक हैं, ये शुद्ध रूप से ज़ाबाद हुए नहीं हैं, किन्तु मञ्जलि, मोसो-सटक, लोटिम, मोगलिया बांधो, वास, हुलका, मौन, चब्बड़-फब्बड़, चमोटी आदि देशज और स्थानीय शब्द पाठकों तक सम्प्रेषण में व्याघात उत्पन्न करते हैं । बहुत गहरे ऐसे प्रयोग लेखक कर गया है, जिसे अंग्रेज़ी पाठकों को समझने में बहुत कठिनाई उत्पन्न हो जाती है, यद्यपि उसने 'पाठ टिप्पणियाँ' देकर उन्हें समझाने का भरसक प्रयत्न किया है, लेकिन पाठकाय प्रक्रिया में बाधा तो उत्पन्न हो ही जाती है । बाट के उपन्यासों में यह प्रवृत्ति और अधिक प्रयुक्त देखी जा सकती है । उपन्यास की यह भाषिक संरचना लेखक की बद्धि बन जाती है और विवशता में लिखता चला गया है ।

### पानी के प्राचीर (१९६१)<sup>१</sup>

बलचनमा (१९५२), मैला आंचल (१९५४), गधा गांव (१९६४) तथा अला अला बैतरिणो (१९६८) जैसे कृतियों को जितना प्रचार मिला है, उतना प्रचार रामदरश मिश्र कृत 'पानी के प्राचीर' को नहीं प्राप्त हो सका है, फिर भी उसमें कुछ कमजोरियों को छोड़कर आंचलिक शिल्प-विधान आने समग्र रूप में उजागर होता है, इन दृष्टि से इसे एक सशक्त

१ मैला आंचल, पृ० ६३

२ रामदरश मिश्र : पानी के प्राचीर, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, ज्ञानवापी, वाराणसी, प्र० सं०, १९६१ ।

कथाकृति कहा जा सकता है। डा० प्रभाकर माचवे भी इसे एक महत्वपूर्ण रचना स्वीकारते हैं<sup>१</sup>। उनका कथा-रचनाओं में ग्राम्य कथार्थ अपना समस्त अच्छाईयों एवं बुराईयों के साथ व्यापक धरातल पर चित्रित होता है, किन्तु काव्य को रोमैण्टिक छाया, कवि व्यक्तित्व होने के कारण बराबर सम्पृक्त रहता है। 'पानों के प्राचीर' की कथित उत्तमर्यता के पीछे इस प्रवृत्ति का बहुत अंशों में हाथ देला जा सकता है। बलकृष्ण (नागार्जुन) और मैला बांछल (फणोश्वर नाथ रेणु) के वस्तु और शिल्प में जो कमाव और जन्विति है, वह 'पानों के प्राचीर' में नहीं है, फिर भी प्रभावांकन और संवेदनात्मक क्षमता के अंश इसमें विरल नहीं हैं, इसलिए इसे अमहत्वपूर्ण कृति भी नहीं कहा जा सकता।

'पानों के प्राचीर' का शीर्षक ब्रज अपने वस्तु के अनु रूप है। परतन्त्रता की बेड़ी में जकड़े हुए भारत के गांव लंगड़े हैं, प्रगति और विकास को सम्भावनाएं लुको हुई हैं। 'राप्ती और 'गोरी' नदियों को धाराओं से घिरा हुआ मु-भाग जो युगों से अपनी सारी हरियाली इन नदियों की मुसी धाराओं को लुटाकर केवल विवशता, तमाव और संघर्ष के रूप में शेष रह गया है। संसार के सारे सुत्रों से कटा हुआ यह प्रदेश अपने आप में एक संसार है।<sup>२</sup>... प्राचीरों के समान नदियों को धाराओं ने इसे बन्दी बना रखा है।' नदियों को धाराओं या पानों के प्राचीरों में बंद मु भाग का कथा को उपन्यास में संजोने का प्रयत्न लेखक ने किया है। वह आशावान है कि स्वाधीनता प्राप्ति के पश्चात् हमारी अपनी सरकार इस प्रदेश में संसार के साधनों को उपलब्ध करेगी, शिक्षा-संस्थाओं का निर्माण करेगी, बाढ़ से सुरक्षा को व्यवस्था करेगी। उस प्रकार नदियों अथवा पानों की प्रकृति प्राचीरें टूटेंगी। लेखक का यह रोमानो जादुई औपन्यासिक कला की चारित्र्य ही करता है, यह प्रवृत्ति उनकी अधिकांश कृतियों में देला जा सकती है। 'जल टूटता हुआ' (१९६६) में जादुई का यह मुसौटा और भी अधिक स्पष्ट है।

<sup>१</sup> माध्यम, मार्च, १९६६, पृ०६३

<sup>२</sup> 'पानों के प्राचीर' की भूमिका से।

<sup>३</sup> सुरेश सिन्हा : 'हिन्दी उपन्यास', पृ०३७१

उपन्यास का कथानक विधान 'मैला आंचल' से मिलता जुलता है। छोटी छोटी कथा धारार्यें और दृश्य चित्र उमरते हैं, विलुप्त हो जाते हैं, फिल्म या कैमरे के दृश्य चित्रों के सादृश्य पर इन्हें देखा जा सकता है। इनका प्रभाव सम्मिलित रूप से पड़ता है-- एक दृश्य से नहीं। अंतर यह है कि 'मैला आंचल' में जहां पात्र अपने दृष्टिकोण से दृश्यस्थलों को कमेण्ट्री करते हैं, वहां 'पानों के प्राचीर' में स्वयं लेखक वर्णन प्रस्तुत करता है। 'रेणु' के कथानक में संगठन और अन्विति है, तो आलोच्य उपन्यास का कथानक कई स्थल पर बिखर गया है। आंचलिक कथा-विधान का सम्पूर्ण निर्वाह करने में असफल हो गया है। नौ दो-तीन बार 'पाँडेपुरवा गांव' छोड़कर गोरखपुर जाता है और लेखक प्रत्यक्ष रीति से शहरा कथा कहने लगता है। यद्यपि शहर की कहानों बहुत संचित हैं, तथापि आंचलिक विधान में इसका भी अवकाश नहीं देना चाहिए। आंचलिक कथा-शिल्प में प्रत्यक्ष रीति से चित्रित वर्णन सूत्र से अलग मटकना, आंचलिकता में बिखराव उत्पन्न करना है। 'मैला आंचल' को इस कमजोरी से कुशलता पूर्वक बचाया गया है। पटना शहर की जिन्दगी ममता के छह पत्रों के माध्यम से बखूबक खूब है। व्यक्त हुई है, लेखक के प्रत्यक्ष वर्णन द्वारा नहीं, इसलिए आंचलिक कथा-संयोजना में जरा भी आंच नहीं जाने पाई है।

उपन्यास की कहानों राप्ती और गौरी नदियों के बीच बसे गांव पाँडे पुरवा की है। वह केवल पाँडे पुरवा गांव की कहानों नहीं है, वरन् दोनों नदियों की धाराओं से घिरे विशाल भू भाग की कहानों है, और पूरे भूभाग की कहानों वहाँ रहने वाले प्रत्येक व्यक्ति की कहानों है। गांव में सभी प्रकार के लोग हैं। जमांदार भुपेन्द्र सिंह तथा गांव के मुस्लिमों को छोड़कर प्रायः सभी निर्वनता एवं बेबसी की जिन्दगी बिताते हैं। छोटे छोटे स्वार्थी को लेकर आये दिन संघर्ष होता है और इस संघर्ष के बीच कथा के सूत्र छुलते एवं विकसित होते हैं। कथानक के माध्यम से लेखक ने अस्पृश्यता विधवा विवाह, कर्मभावना, महाजनो की सुदस्तोरी एवं शोषण, बाढ़ के विनाश-

अक्रान्त करने को चाह, बलपूर्वक नजराना लेते हैं। जमींदार भुपेन्द्र सिंह जाना हुआ एवं आवश्यकतानुसार बलपूर्वक दम-बास हजार रुपये भेंट मांग सकता है। नौका प्रथम बेणी में उदाणी होने पर भा प्रारम्भरी स्कूल का अध्यापक नहीं हो पाता, क्योंकि उनके पास 'प्रोब' नहीं था।

गांव का मुखिया अन्य लोगों की उन्नति और प्रगति नहीं देख सकता, इसी कारण सोमेश पांडे और विश्वनाथ तिवारी से ईर्ष्या एवं दुश्मनी रहता है। कदम कदम पर उन्हें अर्बाद करने की कोशिश करता है। सोमेश के पुत्र निरंजन तथा विश्वनाथ के लड़कों को शिक्षा से जातंकिता होता है। जैसे अंग्रेजों हुकुमत हिन्दुस्तानियों के पर्याप्त शिक्षित हो जाने पर मयमांत होने लगे थे, क्योंकि विद्रोह का आसन्न सतरा महसूस होने लगा था। उसी प्रकार मुखिया को अपने सम्मान और करने वाले अत्याचारों के प्रति मय उत्पन्न होता है। कपो घनश्याम तिवारी के हक की जमान होने की असफल कोशिश करता है, कपो सोमेश के घर में जाग लावाकर नौका दिलाने का प्रयत्न करता है। सिरफिरे बैजू को अपने पदा में करके मनचाहा अत्याचार करता है। गांव के अधिकांश काश्तकारों की व्याज पर धन दे रहा है। खेत गिरवी रखे हैं। इसलिए उसके अन्याय के प्रति कोई आवाज नहीं उठाते। गेंदा विधवा हो जाती है, और वैधव्य का जो नारकीय रूप सामने आता है, उससे जातंकिता होकर अंदर हा अंदर घुटती है। बिन्दिद्या समाज की कामुक गिद निगाहों से बचने के लिए बैजू का दामन पकड़ती है, तो गांव में कुहराम मच जाता है। मुखिया बिन्दिद्या के घर की नष्ट करवा देता है, किन्तु गेंदा को गांव का आदर्श पात्र मलिन्द, अपने यहां शरण ले देता है। जब बैजू की दृष्टि में मुखिया का अन्याय समझ में आता है। निरंजन एवं मलिन्द के प्रति सहानुभूति झोल होता है। अन्त में मुखिया के सारे प्रयत्न व्यर्थ सिद्ध होते हैं, एक प्रकार से वह अपने संघर्ष में असफल सिद्ध होता है। संक्षिप्त एवं शब्दचित्रों से समन्वित इस कथानक में प्रतीकात्मक विन्यास भी देखा जा सकता है। मुखिया और जमींदार भुपेन्द्र सिंह शोषक वर्ग के प्रतीक हैं और गांव के अन्य पात्र

शोषित । दोनों के संघर्ष के बीच क्या दृश्य उभरते हैं विलीन होते हैं, लेकिन कोई गंठा हुआ कथानक विकसित नहीं होता । शोषितों का विराट शक्ति के समक्ष उज्ज्वल नतसिर होता है ।

रोति-रिवाजों, पर्वों, त्योहारों, रीतियों, परम्पराओं लोकनृत्यों, लोकगीतों इत्यादि के अंकन के द्वारा आंचलिकता को सघन करने का प्रयास हुआ है और चौताल की कड़ियों, डोलक और करतार के स्वरों के साथ फाग, सावन एवं बिरहा के अलापों से उस आंचलिकता को संवेदनात्मक तथा काव्यात्मक शान्तता प्रदान की गई है । देवा-देवताओं, मृत-प्रेत-जिन, टोने टोटके का अदिगत मान्यताओं के उद्घरण से पात्रों को प्रकृति मंगिमा सुन्नर हुई है ।

लेखक के कवि व्यक्तित्व के कारण स्वभावतः कई स्थल रोमानो और भावुकतापूर्ण हो गए हैं । सन्ध्या और निरंजन के निश्चल प्रेम को अपनी जमान में बसाते समय लेखक को भावुक दृष्टि व्यापित होता है। किन्तु डा० प्रभाकर माचवे के शब्दों में--<sup>१</sup> यह ठीक है कि रामदत्त जी का कवि कहीं-कहीं प्रबल हो उठता है और वे भावुक हो उठते हैं-- ऐसे कई प्रसंग हैं -- पर वे बार बार चौंकर पुनः संकेत हो उठते हैं, सुदृढ़ । बाद के वर्णन या गांव में सास बहू के फगड़े या आन्ति के प्रति गांव वालों की सहानुभूति और बर्षा विशेष की असहानुभूति, इनविवरणों में वे भावुकता से अपनी आंतों के आगे फीना धुंध नहीं डालने देते । इतने पात्रों के बीच छोटे छोटे सुत के गुच्छों जैसे कथोपकथन प्रसंगों के के बावजूद एक विराट सत्य व्यर्थता से सब को घेरे रहता है कि गांव शहर क नहीं बन सकता, जो शहर आगया है, उसे गांव क्या अच्छा लगेगा ?

आंचलिक शिल्पविधान के अनुरूप ४ उपन्यास में बहु-पात्रों की योजना की गई है, क्योंकि इससे जुने गये या चित्रित अंचल की

संज्ञाओं को अपने बहुविध रूप में प्रकट किया जा सके । विविध बह पात्र अपने अलग अलग व्यक्तित्व चित्रों के द्वारा पाँडेपुरवा गांव को विविधता एवं समग्रता में स्पन्दिस्त एवं उजागर करते हैं । निरंजन पाँडे जयवा नाथ अपने आदर्श, आस्थाओं और जोवन्त व्यक्तित्व के कारण नायक का आभास देता है, वह जोवन्त अन्यास में डूबा रहता है, क्या के कर्म सूत्र में उसी पर अवलम्बित है । प्रारम्भ में अपने आदर्शों एवं मान्यताओं के प्रति निष्ठावान व आस्थावान दिखाई देता है, किन्तु बाद में परिस्थितियों और उमाओं ने बकलने के लिए विवश कर दिया । बाबू गजेन्द्र सिंह जमांदार के यहां नौकरो करते समय वहां का वातावरण पर्याप्त प्रभाव उत्पन्न करता है । यह परिवर्तन मानव स्वभाव के अनुसार है । वह चौंक कर पीछे देखता भी है और पश्चात्ताप भी करता है, लेकिन जिन विवशताओं के तहसने में जो रहा था उसको दीवारों को भेद नहीं पाता । उसका परिस्थितिजन्य परिवर्तन मनोवैज्ञानिक भी कहा जा सकता है । निरंजन के अतिरिक्त मलिनद, रमेश, मनपति, आदि भी अपने आस्थाओं एवं विश्वासों को लेकर संघर्ष करते हैं, अन्याय और अत्याचार के आगे मुकते नहीं, बल्कि उसकी समाप्ति के लिए निरन्तर संलग्न रहते हैं ।

गांव का मुलिया और जमांदार भुमेन्द्र सिंह उच्च या शोषक वर्ग के प्रतिनिधि हैं । अपनी विशाल मुजाओं के द्वारा गरीबों एवं साधारणजनों का शोषण करते हैं । अनेक अनेकताओं एवं अत्याचारों के बावजूद लोगों की आवाज अन्दर ही अन्दर उबल कर जुम हो जाती है । क्योंकि सभी इनकी बोझ तले दबे हुए हैं । मुलिया का लड़का महेश सराजाम सम्प्रान्त बहु-बेटियों की इज्जत के साथ तिलवाड़ करता है । लोग दल-सुनकर भी मोन रह जाते हैं । वासना के अर्धे कई लोग, जो अधिकतर महेश के साथी हैं, नारी विवशता का छाम उठाने के लिए तत्पर रहते हैं । विन्दिद्या का घर जब मुलिया उजाड़ रहे थे विन्दिद्या बेलाग होकर सबकी वासनात्मक बदबू का पर्दाफाश करती है ।



सोमेश पांडे में परिस्थिति के अनुसार व्यक्तित्व परिवर्तन की प्रवृत्ति है। अमावीं और फटेहाले हालत में पर्याप्त परिश्रम, साधक, ईमानदार एवं संवेदनशील दिखते हैं, लेकिन सुविधाएं प्राप्त होने पर बालगो और आरामतलब हो जाते हैं। इस परिवर्तन में उनके संस्कार भी कारक हैं। निरंजन और केशव अपने पिता को इस दृष्टि से घृणा करते हैं, लेकिन पितृ-प्रेम में दरार कभी नहीं आती। टोसुन, घोमड़ पांडेय, बैकुण्ठ बाबा, बेना काका, रंगू बाबा इत्यादि के पात्रांकन में बापलुस व्यक्तित्व का सम्प्रेषण है। गनपति गांधी सिद्धान्तों के द्वारा दरिद्र एवं दलित व्यक्तियों में सुराजी केतना उत्पन्न करने का प्रयास करता है। उसका व्यक्तित्व 'मैला आंचल' के बावनदास के सादृश्य पर है, किन्तु बावनदास का चरित्र गनपति के चरित्र से कहीं ऊँचा है। बावनदास के जोवन्त व्यक्तित्व के समक्ष वह उतना तात्का और प्रभावी नहीं बन पाया है।

पुरुष पात्रों की अपेक्षा नारी पात्रों गेंदा, केली, बिन्दिद्या और सन्ध्या के पात्रांकन में लेखक ने अधिक अवकाश एवं राजता का परिचय दिया है। उसमें भी बिन्दिद्या एवं गेंदा का व्यक्तित्व अधिक तीव्रता स्वाभाविक एवं जोवन्त बन सका है। बिन्दिद्या अपने चरित्र में जितनी यथार्थ और तात्का बन सकी है, उसके आगे कोई पुरुष पात्र नहीं बढ़ा किया जा सकता। निर्धनता को गांव में मुक्त। हुई बिन्दिद्या वासना के कोड़ी से बचने के लिए, समाज के किसी भी मुंह की परवाह न करते हुए बैजू का शरण लेती है। बाहर से बैजू गंवार और दुराबारा है-- किसी के घर बेहिवक सेंग लगा सकता है, लोम के लिए किसी को लाठी से गिरा सकता है, किसी के यहां आग लगा सकता है, इसके बावजूद उसका आन्तरिक हृदय कोमल तारों से बुना हुआ है। चारों ओर से ताने और अपमान मिलने पर भी बिन्दिद्या को शरण देता है, यहां उसका सिरफिरा व्यक्तित्व दब जाता है, निश्चल स्नेह पाने के कारण। अपना घर उजड़ते समय गांव के अधिकांश लोगों के

नकाब उलटता है, यहाँ बिन्दिबा एकदम तोरों और ज्वालाभूषा लाता है। पुराण पात्र तो अन्याय को देखते और भोगते हुए मा भुन रहते हैं, अपना क्रोध गुस्ता जाहिर नहीं करते। गेंदा बहकती हुई, विहंसती हुई खवखन्द तिल्लो है। गांव के किसी भी कोने पर चमकती हुई वह कपला देता जा सकता है। विधवा होने के पश्चात् उसका चंचलता और बाबालता स्वभावतः लुप्त हो जाती है। वैधव्य का नारकाय जीवन भोगती हुई गंभार और मुक रहने लगती है। उसके चरित्र से कारण संवेदना हो उत्पन्न होता है।

इस प्रकार कहा जा सकता है कि 'पाना के प्राचीर' के विविध एवं बहुल पात्र नदी की छोटी-बड़ी लहरों की भांति है, जो लहराते हैं, परस्पर मिलते हैं, टकराते हैं, अलग अलग दिशाईं देते हैं, लेकिन नदी से अलग नहीं होते। सम्पूर्ण पात्र लहरों की भांति पाछेपुरवा नदी के व्यक्तित्व की विविध आयामों एवं कोणों में प्रस्तुत करते हैं।

'पाना के प्राचीर' की भाषिक संरचना आंचलिक विधान के अनुकूल है। रेणु की भाषा अधिकाधिक स्थानीयता के कारण सहज सम्प्रेष्य नहीं है, उसी प्रकार रामदरश की भाषा में भी स्थानीय रंग देता जा सकता है। लेकिन अंतर यह है कि जहाँ रेणु का स्थानीय वर्णन स्थानीय बोलों के कलेवर में उबाऊ हो जाता है, वहाँ रामदरश ने आवश्यकतानुसार केवल संवादों में ही स्थानीय बोल का उपयोग किया है, इससे भाषा स्वाभाविक बनो है तथा महत्वपूर्ण मा। इस दृष्टि से रामदरश की भाषा को अधिक कजनदार कहा जा सकता है। स्थानीय बोलों के सम्प्रेषण के लिए उसे बहुत कम पादटिप्पणियों का सहारा लेना पड़ा है। यह सब है कि जब तक स्थानीय बोलों का प्रयोग उपन्यास में नहीं किया जायगा, तब तक आंचलिकता में जीवन्त रंग नहीं आयेगा, उपन्यास के मुल

स्वर का अधिकारिकता (ऑथेंटिसिटी) कम हो जायेगा, किन्तु स्थानाय बोला को समझने वाले पाठक हैं कितने ? 'टाइम्स लिटरेरी सप्लिमेंट' के संपादकाय में इत्याहानी बोला के भविष्य का खाल उठाते हुए कहा गया है कि बोला बोलियों को अपना एक भाषा कहाँ अच्छी है । केवल स्थानाय बोला के माध्यम से ही स्थानीय रंगत नहीं लाया जा सकता, दूसरे शब्दों में ऑथेंटिकता नहीं उभारी जा सकती, उसके लिए चित्रित क्षेत्र को परम्पराओं, रीतियों, मान्यताओं, रीति-रिवाजों, लोकप्रवृत्तियों आदि से भी सहायता ला जा सकता है । इससे ऑथेंटिक शिल्प में व्याघात भाउत्पन्न नहीं होता । यदि अधिकाधिक पाठकों तक अपना कृति को पहुँचाना है तो स्थानीय बोला के प्रयोग से क्याकार को बचा हो होगा।

'पानी के प्राचीर' में कई स्थल पर भाषा भावुकता पूर्ण हो गई है । एक उदाहरण पर्याप्त होगा--

'अरे पापी भावान के लिए चुप रह ।' कहकर चहकतो हुई सन्ध्या नीरु से लिपट गई, उसके कंधे पर सिर रखकर हबस हबस कर रोता रहो । नीरु की आँसों से आंसु निकल निकल कर उसके बालों को भिगोते रहे। सन्ध्या उठी, क्या पागलपन करती हो, मलिन भाई जा जायें तो ।'

सन्ध्या भी ऊँची आशंका से जागृत हो गई । उसने अपना आंसु भरी आँखें नीरु को आँसों में डालकर कहा 'वादा करो जब ऐसा बुरा बुरा बातें नहीं कहोगे । 'नीरु क्या करे ?' सोच नहीं पा रहा था । उसका सारा यथार्थ -बीध भावुकता में बह गया था । 'नहीं सन्ध्या नहीं कहूँगा' । इस प्रकार की भाषा एवं संवादों के रूप उपन्यासमें कई स्थल पर मिल जायेंगे, विशेषकर प्रेममूलक रोमैण्टिक प्रसंगों में । ये किसी फिल्म या फुटपाथ के उपन्यासों की भाषिक संरक्षा से आगे नहीं बढ़ पाते । उपन्यास

१ "Times literary supplement" / Oct. 8, 1964 / P. 39.

को मानना का यह अमर्ष पक्ष कहा जा सकता है ।

संक्षेप में कहा जा सकता है कि 'पाना के प्राचारे' रेणु और नागार्जुन को जोता कम प्रचार मिलने के बावजूद, पूर्वा जंघल को पर्याप्त कौशलपूर्ण ढंग से उभारने तथा छटपटाता हुआ मानवाय आत्मा के संतुष्टों को बारोको से पकड़ाल करने के कारण एक महत्वपूर्ण कृति है ।

‘स प्रेक्ष को व्यापक पृष्ठभूमि पर जो मानवमूर्त्यों और उच्चतर जीवन-सुखों के रूप उभरे हैं, वे एकेश्याय न होकर पूरे समाज के हैं ।’

### ‘अलग अलग बँतारणा’ (१९६७)

‘अलग अलग बँतारणा’ कथाकार डा० शिवप्रसाद सिंह का प्रथम किन्तु बहुचर्चित उपन्यास है । स्वाध्यायनता के बाद बदलते-बिगड़ते ग्रामांकल को अपना समग्रता और विस्तार के साथ आधुनिक ग्राम्य-बोध के क्षेत्र में, पहला बार डा० सिंह ने उपन्यस्त किया । गांव को जीवन्त और प्रकृत रूप में प्रस्तुत करने के लिए जिस ढंग से कथा और चरित्र का विन्यास हुआ है और उस बहाने बदलते गांव या सच्चाइयों से साक्षात्कार किया गया है, वह अपने आप में नया और ताजा है । ग्राम्य संवेदना को गहराई के साथ स्पर्श करने वालों में प्रेमचन्द के बाद शिवप्रसाद सिंह का नाम अगली पंक्ति में लिया जा सकता है । ‘पदकर लगता है कि अब तक का समुदाय औपन्यासिक ग्रामांकल नगर के परिप्रेक्ष्य में हुआ है तथा सेत-सल्लिहान और बन्ना-बोफ का अगली बातें अब आई हैं । गांव, को सचाई, उसका दुःसद्वर्ज ऊपर से हू पर जाने का नहीं, भातर से उधाड़ने का कला बहुत नहीं है ।’

१ ‘पाना के प्राचारे’ का भूमिका या पूर्वमास से

२ शिवप्रसादसिंह : ‘अलग अलग बँतारणा’, लोकभारता प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र०सं०, १९६७ ।

३ ललित श्रवण : ‘दिशाओं का परिप्रेक्ष’, पृ० २५

उपन्यास का शार्धक प्रताकात्मक है । स्वतन्त्रता के पश्चात् उत्पन्न नई-पुरानी समस्याओं को 'वैतरणी' का प्रतीक देकर कथा को साकार करने की कोशिश हुई है । 'स्वतन्त्रता आई' । जमांदारा टूटा । करेता के किसानों की लगा कि दिन फिरेंगे । मगर हुआ क्या ? अलग अलग वैतरणी । अलग अलग नर्क ॥ -- जिसे निर्मित किया है भूतपूर्व जमांदार ने, धर्म और समाज के पुराने ठेकेदारों ने, प्रष्ट सरकारा ओछेदेदारों ने और उस वैतरणी में झुक और झटपटा रहा है गांव का प्रगतिशील नई पादो । ग्राम्य जीवन के अलग अलग नर्कों का जो दस्तावेज प्रस्तुत है, उसमें नमो झटपटाते हैं कोई इसे स्वर्ग में नहीं बदल सकता, जो बदलने की कोशिश करेगा, विपिन की तरह टूट कर गाजापुर डिग्री कालेज में अध्यापकी कर लेगा, केवल नर्क की जिन्दगी को प्रस्तुत करने में एक ध्यंग्य मो है-- क्योंकि समाज के ठेकेदार और शासन तंत्र उस नर्क को बदलने के लिए उदासीन रहते हैं ।

कथाकार उपन्यास की आंचलिक स्वीकार करने में हिचक अनुभव करता है, क्योंकि उसे शक है कि आंचलिक शिल्प आलोचना की दृष्टि को रकांगी और सोमित कर देगा, उसे समग्रता में गहराई में नहीं पहचाना जायेगा । लेकिन उपन्यास की आंचलिक मानने से चाहे जितना कतराता हो, पर शिल्प-विधान की दृष्टि से 'अलग अलग वैतरणी' को आंचलिक हो कहा जायेगा -- 'मैला आंचल' की तरह तो नहीं, नई कलात्मक सर्जना में ।

लाम्हा सात सौ पृष्ठों के इस उपन्यास में 'करेता' गांव की लगभग एक दर्जन से कथारं तथा एक केन्द्राय कथा संगुफित है । करेता गांव जैसे एक लम्बा परिवार हो-- और उसके सदस्य अलग अलग कथाओं एवं समस्याओं को लेकर उपस्थित होते हैं । बाहर से लगता है कि सब की कहानियां अलग-अलग हैं, अलग अलग नर्क हैं, किन्तु मोतार से एकसुत्रता है । 'पुरे गांव की

१ 'अलग अलग वैतरणी' के मूलपृष्ठ से

कहानी सब का समानान्तर विकसित होता है, परन्तु पाट कहीं नहीं। तरपेंस बना रहता है और रहस्य कभी-कभी आगे बढ़कर जाता है। इस पुरानी औपन्यासिक विधा का लेखक ने उपयोग किया है। कथामि से छटकर देखने पर अनेक अध्याय पृथक से स्वतंत्र कथा से लगते हैं<sup>१</sup>। परन्तु स्वतंत्र जैसा दिखता कथा के केन्द्रीय व्यक्तित्व गांव से जुड़ा हुआ है--जैसे करीता गांव एक बहु जायामी व्यक्तित्व हो और विभिन्न परिवारों को पृथक्-पृथक् कथाएं गांव के विविध चरित्र जायामों को प्रस्तुत करती हैं।

उपन्यास का कथानक -विधान 'ट्रेलर शिल्प' का तरह है। गांव को अनेक शर्कों एक एक करके उमरती हैं, कमेण्टेटर उनके बारे में अथवा उनका कहानियां कहता चलता है। एक व्यक्ति उमरता है उसका कथा कहता है, दूसरा व्यक्ति-- दूसरा कथा, तीसरा व्यक्ति-- तीसरी कथा, इस प्रकार फिलम के पर्दे पर कई व्यक्ति, कई दृश्य और कई कथाएं एक-एक करके उमरती हैं। लेखक इन सब को समेटकर गांव को एकफिलम दिखाता है।

#### उपन्यास का केन्द्रीय कथा

करीता के दर्जनों किसान-परिवार के बिलेरे कथाजाल में एककेन्द्रीय कथा मा देखी जा सकती है। विस्तार और प्रभाव का दृष्टि से, जो वन्त चरित्रों का दृष्टि से हाकना के जमांदार ठाकुर जेमाल सिंह के परिवार की टूटने का कहानी, उपन्यास का मुख्य कहानी है। कथानक का अधिकांश घटनाओं का सम्बन्ध कहीं न कहीं उस परिवार की कहानी से सम्बद्ध है। हमारी बात का समर्थन डा० विवेकीराय भी करते हैं। जमांदारों टूटने के साथ ही ठाकुर जेमाल सिंह में भी टूटन और घुटन की

१ ललित शुक्ल : 'विशाखों का परिवेश', पृ० २५-२६

२ वही, पृ० २७



प्रक्रिया प्रारम्भ होता है, लेकिन अपना प्रलिखित मर्यादा को खजाने के लिए हाथ सम्भव कोशिश करते हैं। टूट टूट कर भाग अपने वस्त्रों को धुकरने नहीं देना चाहते। जमिंदारों के जमाने लड़ गये, नई परिस्थितियों के परिशेष में आधुनिक कानूनों के सहारे प्रभाव प्रमाण्य करने में फल होते हैं। गांव के एक अन्य धना जमिंदार परिवार गुरु सिंह के मानवाना श्रुता है, जिसके केन्द्र में दोनों परिवारों के देवमान और राजमान का प्रेम सम्बन्ध और पुनः बाहुति है। गुरु सिंह के पास अपना एक गृह है, उनमें गुण्डे हैं और बड़े हुए अदमाश भा। प्रत्येक नैतिक और पुरा कानून के पारे जैपाल परिवार को फंसाने या सम्बन्ध दिलाने का कोशिश करता है-- उनके मुँह में नहा मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रिया या बदले का भावना काम करता है-- लेकिन हा प्रयत्न निष्फल हो रहा होता है। ग्राम सभापति के चुनाव में गुरु सिंह, जैपाल सिंह एवं कांग्रेस नेता सुन्देवराम लड़े होते हैं। जैपाल सिंह जानते हैं कि वे विजयी नहीं होंगे, क्योंकि सुन्देवराम देहात का सबसे बड़ा कांग्रेस नेता है, पूरा जादव वाल्टा, गोंड, कहार, दुसाथ, कोहरा-काहा सब उनको वोट देंगे-- लेकिन गुरु सिंह को भा विजया न नहीं होने देना चाहते। वे अंतरंगा चल खेलते हैं, अपने जोर के के तारे वोट सुन्देवराम को दिलवा देते हैं और गुरु सिंह मुँह ताकता रह जाता है। सुन्देवराम की भाव में अपने पाँच में मिलाकर--उसके ग्राम सभापति हो जाने के बावजूद सारा कार्य अपने इशारों पर कराते हैं। एक दिन अपने उत्तराधिकार पुत्र बुकारथ को भावना में डोमन बमार को बेटा सगुनी के साथ देकर लेते हैं, उसी हृदय पाड़ा से इतना कहती हुंग कि उसी के ग्रास बन गये। इस प्रकार फूटा जन को पाले हुए टूट कर इस दुनिया से उठ गये। बुकारथ के समय में तो जैपाल परिवार का रही सही फूटो मर्यादा भी समाप्त हो गई। वह बीरो करता है, कावाता है, शराब पीता है, मिलाता है और बहु-----

बेटियों को रज्जत को लुटने के लिए प्रायः तत्पर रहता है ।

जंगल सिंह का छोटा लड़का और बुफारथ का छोटा भाई विपिन इतिहास से प्रथम जेना में १५०० करके गांव लौटता है । देवनाथ माँ डाक्टरों पास करके गांव जाता है और गांव में हा प्रैक्टिस करने का कोशिश करता है । विपिन और देवनाथ नई पोढ़ा का प्रतिनिधित्व करते हैं-- साधार नई पोढ़ा । उनके मन में गाँव का नई तस्वीर को बदलने का इच्छा है। एक दिन विपिन अपनी हावना में थानेदार को बन्नाय करते देखकर डाट देता है । बुफारथ पुष्पा के परिवार पर कर्ज अदा न करने के कारण घर कुर्क करवाने का प्रयत्न करता है, लेकिन विपिन बुफके से चार सौ रुपया देकर घर नोलासा होने से बचा लेता है । विपिन और पुष्पा एक दूसरे के प्रति बचपन से ही आकर्षित है । पुष्पा को विपिन पर परोसा था । सामाजिक मर्यादा के कारण विपिन अपने मुक्त प्रेम के प्रति मुक्त नहीं हो पाता । उसकी शादी हो जाने पर माँ कुल नहीं पाता और अन्दर ही अन्दर तटपटाता रहता है, क्योंकि कुल मर्यादा के संस्कारों से मुक्त नहीं हो सका था । गोपिया नाले पर बुफारथ द्वारा पुष्पा को रज्जत लुटने से बचाता है -- वह माँ संयोगवश हमारे बाद तो वह एकदम टूट जाता है । 'पुष्पा को फँसाने के बक्कर में बुफारथ बुरी तरह घायल हुआ पर कुल की लाज ठकने के म्याल से विपिन ने सारी स्थिति का बोझ अपने सिर पर जोड़ लिया अब परन्तु इतना बोझ लेकर चलना कठिन है । उसका प्रेम लुट रहा है और वह असमर्थ है, अनकहा प्रेम वेदना में तड़प रहा है, आत्मग्लानि और आत्मदाह में तड़प रहा है ।'

केन्द्रीय कथा के मर्मस्पर्श प्रसंग

दो परिवारों का प्रतिष्ठा कसौटी पर कड़ा हुई है । विपिन ने कुल मर्यादा की लाज को ठकने के लिए बुफारथ के पाप को अपने सिर ले लिया । दुराड सिंह के मुँह पर विपिन कहता है कि 'मुफसे

फगड़ा हो गया । माया की बातबात में हाथापाई होने लगा । वे पाछे छटे, बाँ नाले में गिर पड़े ।<sup>१</sup> कनिया को कैसी विश्वास हो कि विपिन ने माँ से फगड़ा कर उन्हें नकेल का पायल कर दिया है? विपिन यह सोचकर हटपटा रहा था कि कनिया भाभा पर या बात रहा होगा ? उनके विश्वास पर कुठाराघात ? वह सोच रहा था ' मैंने तो सिर्फ खानदान को उज्जत बनानेके लिए एक झुठो तोहमत जोद ली । अपने को दोषी तो मैंने खुद बना लिया । मगर इस पर विश्वास कौन करेगा ? कनिया सोचता होगा कि उसा दिन के लिए तो शास्तान के साँप को मैंने दूध पिला पिला कर पाला । कनिया बेचारी को क्या मालूम ? राखद कभी मालूम भ न हो । उनको आँखों के सामने तो विपिन एक प्रातृ प्रोषा, फगड़ाहू नाच इन्सान के प में हमेशा हमेशा के लिए अंकित हो ही गया । विपिन के भताजे बुटून का मासूम हृदय इस घटना को लेकर अस्तव्यस्त हो जाता है --पर लौटने पर वह विपिन पर लाठो चला देता है । यहाँ तक कि तो ठाक्या लेकिन मोले भाले बुटून के मन में विपिन के प्रति जो दुर्भाव पनपक उठा था उसी विपिन का दिल एकदम से बैठ गया --' हाँ हाँ, पागल हो गया हूँ । तुम छोड़ दो मुझे, नाहीं मैं तुम्हारी मा बोट-बोटो काट कर फेंक दूंगा । ई लाले को बिना मारे मैं छोड़ूंगा नहं । ई क्यार्ह हैह। ई बाबु जो की जान ले रहा था आज । कमजोर आदमी को नाले में फोंक दिया । बड़ेबहादुर बनते हैं, हुंह।<sup>२</sup> कनिया ने जब यह सुना तो वह पागलों का भाँति बुटून को पाँटने लगा--बुफारस भा गुनकर एकदम परेशान हो जाता है । कहाँ है बुटून ? कहाँ है बुटून ? अभी बुलाओ । अभी लाओ मेरे सामने । मैं उसको गोला से उड़ा दूंगा । मैं उसको काट कर फेंक दूंगा । उसका ऐसा हिम्मत ! हमारे खानदान में ऐसा कभी नहं हुआ । हे भगवान कहां चला न जाय ।

१ जलग जलग बैतरणी, पृ० ३६५

२ वही, पृ० ३६७

३ वही। पृ० ४०१

पयाल महाराज कनिया को जब कुछ बता देते हैं और कनिया विपिन के लिए तड़पने लगती है। उसका अन्तर कराह उठता है -- 'मैंने बुढ़न को भी अच्छा तरह से मारम्मत कर दया है। इस कमोन होकरनेतो हून हो लजा दिया। मेरी कौल से ऐसा भी कोई जनम ले सकता है। यह सोच-सोच कर हा लाज से गड़ी जा रही हूँ। सब विप्यो, बाबू जा के मरने पर भी मैं ऐसी टूटी नहीं पर अपनी जाँल से आज सब देखकर मैं सोचती हूँ कि यह जिन्दगी मार हो है।' इस घटना के बाद तो विपिन एक टूट जाता है। गाँव के उद्धार का सारा उत्साह ठंडा पड़ जाता है। बुझारण के ट्रेन डेकेतो में पकड़े जाने पर, उसे बुड़ा तो लेता है पर अंदर हा अन्दर मार, परिवार सब गाँव के प्रति उदासीन होता जाता है।

दूसरी ओर कनिया को भी जब सब कुछ मालूम होता है तो चटपट पुष्पा का विवाह कर मार मुक्त हो जाती है। पर रह जाता है बात 'धुभी' विपिन के हृदय में पटनहिया मामो का कि 'ऐसे भी कोई किसी का हाथ पकड़ कर होड़ता है ? मेरी हा मरद हैं आप ? ' अपना कायरता पर विपिन की अन्तर्वेदना घनी होती है। पुष्पा उसकी धा पर फुठो प्रतिष्ठा के पीछे उसने अपना हून कर डाला। उसका मन बैठ जाता है। वह सोचता है 'अपनी जन्मभूमि को मृत केंकुल से निकालने का सारी समन्ना एक एक करके सत्तम होती गई। रही सही कसक पुरी हो गई। देवनाथ के कस्बे में सरक जाने से उसने लोफ में कहा -- 'मारो माले गाँव को गोला। और वह शहर की ओर भाग सड़ा हुआ। अबानक एक लुले रहस्य की तरह सामने आ गई कनिया। मगर, उनके प्रेम में ऐसी सामर्थ्य कहाँ कि रोक सकें ? हाँ, पढ़ने वाला जबर बकित होता है कि कहां मिसिर मिसिराइन का कहानी की पुनरावृत्ति का ग्रह तो नहीं कटा ?

१ 'अलग अलग क्षेत्रणों', पृ० ४०७

२ ललित शुक्ल : 'विशार्कों का परिवेश', पृ० २७-२८

## फिल्म के पर्दे पर एक साथ दो दर्जन बेहरों का उपकार

फिल्म के पर्दे पर एक साथ लगभग दो दर्जन छोटा-छोटा उपकार केन्द्रोय कथा के चारों ओर बड़ा कुशलता के साथ नियोजित एवं सम्बद्ध हो गई है। ढेर सारी विचित्र कथाओं को मिलगिलेवार बलग-अलग किन्तु अंदर से एकसुत्र करके उपन्यासकार ने मृजन को कलात्मक एवं आकर्षक बनाया है। 'आधा गांव' नहीं उनके बीच पुरा गांव बहुत सफाई के साथ उभरता है। जितने प्रकार के व्यक्तित्व एवं व्यक्ति मिलकर एक गांव होता है, लेखक ने किता को छोड़ा नहीं है। गांव के एक एक अंग को उचित साज सवार मिला है, न किसी को कम न किसी को अधिक। यह कथात्मक संयम और संतुलन विस्मयकारक है। बहुत अधिक उल्लास पलाड़ करता दाखने वाला लेखक वास्तव में सर्वत्र 'सम' पर होता है। एक गांव को उसका परिकल्पना बहुत सुविचारित एवं सुनियोजित है तथा करता एक प्रतिनिधि गांव है।

दयाल महाराज उफू बुल्लू पंडित करेता गांव के सफर मेना हैं। फिल्म के पर्दे पर दयाल महाराज का बेहरा उभरता है और लेखक ने उसके उसका कथा कहता है। 'दयाल पंडित की अपना सुशो का कोई महत्व नहीं। घर में अकेले हैं और सधर साल को बुद्धो मां।..... करेता गांव में कोई शादी-व्याह हो, कोई मुण्डन जेऊ हो, कोई ब्रत-त्योहार हो या कोई उत्सव समारोह हो दयाल महाराज उसमें सबसे पहले तैयार दियेगे उत्सव के हफ्ते मर पहले से इन्तजाम के लिए उन्हें बुला लिया जायेगा। दयाल महाराज को न अपना फिकर न घर को न मां को। बस वे दूसरों के सुशो के आगमन पर बेहरे पर स्वागतम का पोस्टर बिपकाये घुमते नजर आवेगे। किसी को किसी चीज का जरूरत हो, दयाल महाराज से

कहे। वे साकाश पालास कानकर बोज बरामद कर देते<sup>१</sup>। क्या कां मारें।  
 बामन हुं। हलवाहा चरवाहा कर नहीं सकता। मिश्रित मजदूरी छोड़ करायें  
 नहीं। ऊपर-कापर से कुछ काम कर देता हुं। स्त्री से तो दो प्राणों का  
 गुजर चलता है।<sup>२</sup> वे थोड़े राजादगो से कहें। गांव का जोरें बुल्लू पंडित को  
 बहुत मानती हैं। करवा भेजकर लेव, चायुन, जोटी अंघा, जम्कर, प्लाउन,  
 इत्यादि मंगवाती हैं। पुष्पा का इज्जत बूटने का फटना में दयाल पंडित मो  
 विपिन के साथ थे। विपिन का गुला और हावना का कुल मर्यादा के लिए  
 इस रहस्य को विभाये रहते हैं, गांव में कनिया के गोपन्थ देने पर सत्य प्रकट  
 करते हैं।

दुलारा नेहरा, हासरा-बोया और पांचवा। इस  
 प्रकार फिरम के पर्दे पर बेहरे उमंगे और विलान होते हैं। सुन्देवराम ने  
 यादववंश में गस्तों से जन्म व ले लिया। न तो तमो डंड बैठक किया, न ललको  
 गाउटो जोदो। कमा गदीन में रेंडे सुत का गंडा हो पहना। कमा पैर का पोठ  
 पर बैन कान में उंगला हालकर बिरहा भा नहीं गया। लाडा ने उन्हें सस्त ब  
 नफरत थी। पटा बनेका का केल देखकर उन्हें गर जाने लगता।..... पिता  
 दलान्जन चौधरी उन्हें बेगुरदासे रहते। गिरहंगी की तरह दुबला पतला  
 और हारपीक।<sup>३</sup> पिता के ताने और डांट फटकार से रुबकर कांग्रेस हो गये।  
 गांव से भागकर तीन साल उपर उधर भटकते रहे और लोट कर ग्रामोणों  
 में 'जोते' जाने की कोशिश करने लगे। ग्राम सभापति के चुनाव में  
 जैपाल सिंह का समर्थन प्राप्त कर विजया मो होते हैं। नाशुनिक कांग्रेस  
 नेताओं का प्रतिनिधित्व करते हैं -- बाहर में ईमानदार और अन्दर

१ अलग अलग पैतरणी, पृ० ४-५

२ वही, पृ० ५

३ वही, पृ० ६०



से प्रष्टाचारो । गोगई महाराज मा पूजा पाठ रोड़कर , मुखदेवराम के साथ, जीत जाने में सहायता देते हैं ।

कोता गांव एक पुरा व्यक्तित्व है और गांव के परिवार उस व्यक्तित्व के विभिन्न आयाम हैं । लेखक गांव की सम्पूर्णता को उजागर करने के लिए सब तरह के किंगान परिवार का कहानी कहता है । हरखु सरदार गांव के दुलमुल इन्सान जमोंदारों का सेवा करने में जिन्दगी व्यतीत करते हैं । फब्बु लाल बघमिष उपधिया लोमी पुरोहितों का प्रतिनिधि है । बंशोकाका बड़े परिश्रम से परिवार की नौका पार करने की कोशिश करते हैं, लेकिन पुत्र कल्लु के बुरे संगत और बाद में कुंठाग्रस्त, नामर्द बन जाने पर गैरेदित और मोड़ित रहते हैं । निर्धनता का आग में जलता हुआ धरम सिंह का छोटा परिवार, जिसके बीच विपिन का अफ़ल प्यार लिये पुष्पा जिन्दगी भर छटपटाता है । टोमल सिंह, एक गरीब किसान, पढ़ने में तेज हरिया को मरपुर पढ़ाने की कोशिश में असफल रहता है, क्योंकि गांव के निठले आचारा लोगों को मोहवत में पड़ जाता है ।

गांव के लुच्चे-लफंगों की कथा भी गिरौया गई है और मेक-इन्सानों की भी । सुरज सिंह का अपनापाटी है, जिसके बल पर बेपाल परिवार को पराजित और गिराने की हर संभव कोशिश में असफल होता है । उनकी तिकड़म खेलता है, लेकिन हर बार लंघो लाकर गिर पड़ता है । सलोल गांव के आदर्श इन्सान हैं । माटो का गांव के प्रति इतने समर्पित है कि सब कुछ लुट जाने पर भी गांव छोड़ने के लिए राजी नहीं होते । जग्गन पहलवान साफ़ भिजाज और मेक दिल है । उन्हें छल कड़म नहीं जाता, निर्मय किलों में अन्याय का डटकर प्रतिरोध कर सकते हैं ।

गांव के अंग चपटोल की कहानी, किनकुआ एक हलवाह, घुरबिनवा एक बरवाह, सख्त मात एक मेकदिल भक्त हरिजन सरदार । अन्य छोटे लोग जो गांव की एक बड़ी शक्ति देते हैं, बीसु धोबी, लोकनोत की धुन में जीने वाला, उसका बेटा सुरजितवा परम्परा को निबाहते जाता है । गांव का स्कूल, उसकी माँ एक रोबक कहानी, नये पुराने का संघर्ष, एक अस्पताल , फब्बुलाल

गुमधिया के डाक्टर बेटे देवनाथ के पलायन का कहाना, कोने कोने का शाह लेक ने ली और सब मिलकर गांव का जो सकल लड़ा का मो बेहरे मोहरे से बहुत सुपरिचित लगने के साथ अपनी अमरत दुर्गलताओं और समस्याओं में सत्य है ।

### कथा में नाटकीयता

‘अलग अलग वैतरणों’ का पुरो कथा जहां शास्त्र द्वेतर पद्धति पर आधारित है, वहां बीच बीच में नाटकीयता के आयाम भी सुन्नर हैं । नाटक में ऐसे काव्यात्मक दृश्य आते हैं और दृश्यों को चौंकाते हैं, जैसे हो यहां भी पात्र अचानक आते हैं और कथा अविध्यव्यक्ति पाते हैं । कुत्ते घटनाएं तो इस तरह से आती हैं कि पाठक उसका पूर्व अनुमान किंचित भी नहीं कर सकता है । प्रथम अध्याय में हा भेले का दृश्य अचानक उपस्थित होता है । ‘बुढ़ा फिर आ रहा है ।’ ‘सच्ची ? क्या बुढ़ा फिर आ रहे हैं ?’ ..... दयाल महाराज जानते हैं, ‘क्या बाकी रहा उनकी यहां । जमांदारा टूटी कि लोगों ने कावना को और मुंह करना मो छोड़ दिया ।’ तिस पर भी ‘बुढ़ा फिर आ रहा है । यह क्या बात है दयाल महाराज ने कंधे पर गमछा डाला और कावना को और बल पड़े । कत्तु और पटहनिया मामो के मुहागरात, बुझारथ द्वारा सापिया नाले पर पुष्पा को फंसाने, बुढ़न द्वारा विपिन पर चुपके से लाठी उठाने, मुंशी जवाहिरलाल का लड़के के साथ सोने, सुरज सिंह का डोमन बमार को बेटी लु सगुना के साथ रंगे हाथ पकड़े जाने आदि के दृश्य अगवा घटनाएं उपन्यास के कैमक्स पर नाटकीय ढंग से आती हैं और पाठकों को मरपुर चौंकाता है ।

### पात्रों का भ्रम

गांव का पुरो सकल उभारने के लिए लेक ने हर तरह के बेहरों का इस्तेमाल किया है--उनमें लुच्चे-लफंगे, कांग्रेसी नेता, जहाड़िये, प्रष्टाचारा, सेवक, वेदना से छटपटाते लोग, बमटोल का निम्नवर्ग, धोबा, बरवाहे जहोर और गायक मानुष सभी प्रकार के हैं । सम्पूर्ण पात्रों के दो वर्ग किए

जा सकते हैं -- (२) ऊंचा जाति के पात्र और (३) निम्नवर्ग के पात्र । दोनों प्रकार के पात्रों में चार तरह के चरित्र हैं-- (क) शास्त्रीय चरित्र, (ख) आधुनिक भारत के अनुपम हथकड़े जपाने वाले चरित्र, (ग) तटस्थ चरित्र तथा (घ) समय और परिस्थितियों के अनुसार चलने वाले विवश चरित्र ।

उपन्यास के अनेक पात्रों का क्लार में माटर शशिकान्त सलोल, विपिन, देवनाथ, सत्य भगत, कनिया और जगन मिनीर आदर्श चरित्र हैं-- जिनके माध्यम से क्याकार ने वैतरणा पार कराने का अफसोसपूर्ण प्रयास किया है। आज की दुनिया में जहाँ चारों ओर तूत जैसा प्रष्टाचार, अनाचार, स्वार्थपरता, प्रतिस्पर्धा, लूट-संगोठ का वातावरण मुंह बाये खड़ा है, वही दुनिया में दो चार आदर्श चरित्र कितना वैतरणा पार करायेँगे । हारकर कहेंगे-- कौन किसको पार कराता है वैतरणा ? या 'मारो माले गांव को गोला' की भाँति तरह में जिंदगी बीतता जाय, यही काफ़ी है । समकालीन मनुष्य ग्यारह को बड़ा ईमानदार और गफ़ार के साथ लेखक ने उपन्यास में उजागर करने की चेष्टा की है ।

माटर शशिकान्त एक कर्मठ नवयुवक, शिक्षक, दिल में एक होसला लेकर कैला आया था । उसका नियुक्ति के समय बड़े बाबू बुझा होकर कहते हैं '..... दुःखी धोड़ा जर हूँ कि तुम्हारे जैसे प्रतिभावान युवक को एक सड़ियल जगह में नियुक्ति हो गया । माना कि जिसके अन्दर आग है, वह कहीं भी भेज दिया जाय, अपना रोशनी फैलायेगा ही मगर एक जहान आदमी को मुर्दा जगह पर 'डम्प' करना व कोई बुद्धिमान तो नहीं है । और, तुम्हें वहाँ भेजा जा रहा है तो लास बात तो होगी ही । तुम्हारे हल्के के किसी इंस्पेक्टर ने तुम्हारे बारे में जो रपट भेजी थी, वह क्या मैं भुला हूँ । लिखा था इस तरह के लगन वाले यदि दो दर्जन अध्यापक भी उस जिले में मिल जायें तो शिक्षा के क्षेत्र में क्रान्ति हो सकता है । जब करने मार्ग क्रान्ति । मुझे तो लगता है कि तुम्हारी तारीफ़ के ये अलफाज ही तुम्हारी बदनसाबी

के वाइस हो गये<sup>१</sup>। और शशिकान्त कहता है, '... तोबता हूं शायद यह मेरा जिन्दगी को सबसे बड़ी पराजय को घड़ी है। मैं तो बड़े बाबू रंग बात में दिखावा करता हूं कि हर इन्सान के लिए उसका प्रतिभा और शक्ति के अनुसार कार्यवाही सौंपने का काम कोई अदृश्य शक्ति किया करता है। बिना जमे जमाये शोहरत वाले कुल में जाता तो जो भा करता वह पहले के किये कराये का हो हिस्सा बन जाता। करेता के बारे में आप लोग इतना जानते हैं कि उस अंधे में एक चिनगारी भी जला सका तो आप लोगों का नेह मिल जायेगा। बस, मुझे और क्या चाहिए<sup>२</sup>।'

शशिकान्त गांव के मुर्दनगो हाथे मोले माले बच्चों को देखकर तरस जाता है। उनको गुधारने का प्रयत्न करता है, और मुंशा जवाहिर लाल उस पर हंसते हैं। शशिकान्त एक दिन मुंशा जा को लड़के के साथ मोते हुए देखता है और मन में अजीब सी बेचनी और टोस अनुभव करता है। मुंशा जा सफाई देते हैं '... लड़के हैं। मां टर लोग जाने कितना नेबाएं लेते हैं। मैंने भा थोड़ी सेवा ले ली, तो उससे क्या बिगड़ गया।' ऐसा धिनीना बात इतनी सहजता से कह देता है कि शशिकान्त को सोचने का ताकत भा समाप्त हो जाती है। शशिकान्त एक प्रकार से दर्शक को भांति गांव जाता है, कुछ चिनगारी मरने का असफल प्रयास करता है और कटकर बला हो जाता है, बल्कि काटकर अलग कर दिया जाता है।

विपिन और देवनाथ प्रगतिशील नई पीढ़ी के का प्रतिनिधित्व करते हैं। गुधारने के मोह में गांव में हो बचने का निर्णय लेते हैं, लेकिन जहालत मरी जिन्दगी से ऊबकर और धीरे धीरे टूट कर पकड़ ल पक पलायन कर जाते हैं। विपिन उपन्यास का लुंज पुंज नायक है। कलाकार के मन में उसके प्रति बाहे जितना मोह रहा हो, लेकिन रंगमंच के मुक दर्शक

१ अलग अलग बैतरणी, पृ० १७६

२ वही, पृ० १७६

३ वही, पृ० ४६३

से अधिक कुछ नहीं बन पाता, दूसरे शब्दों में, पाठकों का एक सारना है जिसके माध्यम से वे गांव के भिन्न-भिन्न बेहरे भर देखते हैं। विपिन के मन में गांव को सुधारने के लिए चाहे जितना हलकल रहा हो किन्तु हलका रोमाना भावुकता से अधिक ज्यादा उपलब्धि दे पाता है ? क्योंकि सुधारने के प्रयत्न में तत्पर नहीं होता, केवल देखकर बैबेना हा महसूस करता रह जाता है। वर्तमान समाज में ऐसे अनेक युवक हैं जो मन में विभिन्न गदाल लिये बैबेन होते हैं, कोशिश भी करते हैं लेकिन ऊबकर पलायनवादा बन जाते हैं। उन्ना प्रकार विपिन भी गांव छोड़कर गाजापुर मिर्गी कालेज में अध्यापको कर लेता है। पुष्पा के लिए हलके भावसूत्र से जुड़ता है, फिर भी उसमें गहराई नहीं ला पाता। विवाह के प्रश्न पर सामाजिक व्यवस्था के खिलाफ खड़ा नहीं हो पाता केवल मन में विद्रोह भर बनता है। बड़े भाई के पाप को फिर पर ओढ़कर अन्दर हो अन्दर फुटता है। कुल मिलाकर अन्फल जादृश नवयुवक विपिन दो गदाल छोड़ जाता है--(क) लोकता र्दियों को अगर नहीं तोड़ सकता तो बैबेना कैसे ? और (ख) आधुनिक शिक्षा प्राप्त करके भी सरकारों में क्यों बंधा रह जाता है ? वह अंत में बड़बड़ता है, ' मैं सिर्फ दुगरी के लिए जिन्दगी कुर्बान करने के लिए पैदा हुआ हूं। मैं निर्णय मोरु हूं। डरपोक हूं। सुविधा पसन्द हूं। मैं अपनी हल्का से कोई काम नहीं कर सकता। मेरा चाहता कुछ भी कभी पूरा नहीं होगा। मैं हमेशा ही मन के मातर अन्ल में हिले मिथुया प्रतिष्ठा और खानदानो बड़प्पन के जोंक से हारता रहूंगा।' विजयदेव मारायण साहा उसके अन्फल बरित्र का और संकेत करते हैं, 'उसके लिए करता एक कठिन समस्या का तरह है, जिसके साथ उसका एक ही रिश्ता बन सकता है कि वह उसे फुठलाने का कोशिश करे। यह रिश्ता अपने आप में एक दिमार्गी रिश्ता है। करता से विपिन के जितने और सम्बन्ध हैं वैदायशो, खानदानो या पुष्पा के साथ हलका सिहरन वाले उनको भूमिका सिर्फ इतनी ही है कि दिमार्गी रिश्ते की थोड़े बात के लिए करता से जोड़ दें।

एक ही समस्या को इस तरह से जोड़ दें कि विपिन के लिए समस्या का सा आत्कार करना अनिवार्य हो जाए। मगर उन रिश्तों में इतना दम नहीं है कि विपिन को विचलित कर सकें, या मोर्चर का आदमी बना सकें।

मिट्टी के प्रति समर्पित ललोल मियां का चरित्र हल्का संवेदना उत्पन्न करता है। जोसर ने उनको जमाना न लाया, लेकिन वे तहजाब तहजाब हो बिल्लाते रहे, अपने हक के लिए कुछ मांग नहीं लड़ सके। अन्त में गलकर, टूटकर हाँ गाँव छोड़ने को विवश होते हैं।

कनिया उपन्यास का आवन्त पात्र बनते-बनते रह गई है। उसका चरित्र एक प्रतिष्ठित परिवार का मर्यादा और भ्रष्टाचार को निरन्तर बताते जाने और अफ़ल होकर टूटते जाने का मर्यादा प्रस्तुत करता है। पति दुष्कारथ का दुष्प्रवृत्तियों के कारण मन में कुढ़न रखते हुए पत्नी के रिश्ते को ससम्मान निभाता है, लेकिन देवर विपिन के लिए अतुल स्नेह और मोह लिए हैं क्योंकि उसे हाँ कुल का मर्यादा समझता है। प्रशान्त गम्भीर और विशाल हृदय वाला कनिया पहले तो यह सुनकर कि विपिन ने अपने बड़े भाई से फगड़ा करके घायल कर दिया है, टूटता है, बाद में भेद खुलने पर और माँ टुक टुक हो जाता है और पश्चात्ताप का आग में फुल जाता है। अन्त में पाठकों के सामने दो-तान सवाल छोड़ जाता है--(क) विपिन के विवाह को चर्चा अब पर, पुष्पा से प्रेम सम्बन्ध जानने पर माँ बुप और अत्पर क्यों रह गई? (ख) पुष्पा और विपिन ० दोनों ओर से प्रेम जानकर माँ विपिन को बढ़ावा क्यों नहीं देती और (ग) नौकरी पर जाने के सवाल पर खुश क्यों नहीं होती?

मास्टर शशिकान्त, विपिन, देवनाथ, सत्य भगत और ललोल मियां एक एक करके समाज आदर्श पात्र खड़े खड़े जाते हैं और शेष रह जाता है, तोला व्यक्तित्व, जगन मिसर। यद्यपि वह निर्माण तो कुछ नहीं करता, किन्तु अपने ताँसे और लरे व्यक्तित्व के सहारे हर अन्याय



का निर्भयता से सामना करता है। अनाथ जैसी स्थिति में जन्म लेने के बाद बड़ो धैर्य, साहस और कर्मठता से जिन्दगी को गाड़ों को पटरों पर लाता है, लेकिन परिस्थितिजन्य विवशता से जीवन भर अविवाहित रहता है। मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रिया स्वयं विधवा भाभा का स्वकृति से तटस्थ करता है, लेकिन भातर से हमेशा झूटपटाता है। भाभा मोतर से तो विवाह का बात चलाता है, किन्तु हमेशा धारवाक भयभीत रहता है कि अकेलो न हो जाय। इतना अंतर्विरोध होने पर भी वह एक सच्चे ग्रामोण का निर्भक्ता को बनाये रखता है। गांव के बहिराव और फोड़े बनाने वालों के प्रति तटस्थ है, घृणा है और अवसर पड़ने पर फूटता भा है। हरिया और जोसर जैसे लुच्चे और कुंठित व्यक्तियों का दम मिटाने के लिए बेलगं रहता है। यहां उसका ब्राह्मण दर्प उबलता हुआ देखा जा सकता है।

गुरझ सिंह जल पात्रों का संग्रहण है। उसका जिन्दगी का केवल एक हा लक्ष्य है-- जैपाल परिवार को मर्यादा और समृद्धि को रोकना तथा अवसर कुछ कुछ कर नोचा दिखाने का कोशिश करना। हरिया, कविलवा और सिरिया उसके चमके ऊँचा चापलूस है। जोसर पुछिय लुत्त और बत्याबार का उदाहरण प्रस्तुत करता है। तथाकथित 'सरकारों' कावमों का आद में रिरक्त लेना, किसानों को जमोन हड़प लेना, पंचायत में फुटो कमम ला लेना उसके लिए गायारण बात है। जैपाल का बेटा कुछ बुभारण बिगड़ा हुआ जमंदार है। हावनों के जिस बहुबान परिवार को कुल मर्यादा एवं बड़प्पन के लिए जैपाल अपनी जिन्दगी को आहुति तक दे देते हैं, उसे बुभारण ने थोड़े ही समय में किन्न-भिन्न कर दिया। जोरो द्विमे गांव को बहु-बेटियों को हज्जत के साथ लिलवाड़ करना, दून में लैक्ता ललवाना हावनों को मर्यादा के विरुद्ध था। पुष्पी का घर नालाम करवाने के पीछे अव्यक्त रूप से उसकी वासना ही काम कर रही थी कि शायद पुष्पी उसके सामने झुक जायेगी। अपनी दुष्प्रवृत्तियों के कारण पत्नी को भू-भंगिमा से डरता था।

एक और नर्क है गांव का स्कूल। विद्या का पवित्र

मंदिर नहीं, धिमौना नर्क है । अध्यापक विष्णु प्रधान करने के बजाय, घर के छोटे से काम में लेकर सभी प्रकार की सेवाएं लेते हैं और उसे अपना अधिकार मानते हैं । छोटे मासुम बालकों के साथ बालना का पुरति करना भी उनका अधिकार जवाब दिलाणा है । शशिकान्त सत्प्रयामों में जान डालने की कोशिश करता है, लेकिन स्कूल के नर्क-काड़े गकल नहीं होने देते ।

कुछेक पात्र अपने अलग-अलग मुहावरों के साथ मुख्य कथा से कहीं कहीं जुड़ते हैं, लेकिन पृथक्ता का आभाव न्नाये रहते हैं । फख्बु उपधिया, मुल्देवराम, गोगई महाराज, दयाल पंजि, हरसू नरदार आदि उपन्यास के विशाल कैवस पर तरंगों की भांति आते हैं और हल्के से मर्ह करके चले जाते हैं । ये ऐसा कुछ नहीं करते कि देर तक दृष्टि टिफ रह सके, पर अपने चरित्र गठन में श्रमहतवपूर्ण भी नहीं रहते । यह कथाकार के चरित्र चित्रण का विशिष्टता है । मुल्देवराम कांग्रेस नेता गांव में जोत खाने के लिए बनते हैं, लेकिन ग्राम सभापति होने के बाद जोत खाना तो भाड़ में चला जाता है और प्रष्टाचार के माहौल में डूब जाते हैं । गोगई महाराज मासुभियत कीथाप लिये गांधी सिद्धान्तों का नकाब ओढ़े मुल्देवराम के पोछे पाछे रहते हैं । दयाल पंजि का व्यक्तित्व उपन्यास के सारे पात्रों से भिन्न और विशिष्ट है-- लोगों की सेवा करने में विचित्र संतौण का अनुभव करते हैं । गांव का औरतों के लिए एकदम आत्मोय थे । हृदय में सख्त साफ, मन तो ईमानदार और न्याय के नाम किसी का मला हो जाय तो अपना सीमाग्य समझते हैं ।

पटहनिया मासो का चरित्र मनोविज्ञान सम्मत सामाजिक विधान के दूर अत्याचारों की कहानी कहता है । नामदे कत्सु से विवाह हो जाने पर लदियों की तोड़कर कुछ कहती नहीं, केवल अंधा हा अंदर घुटता है । सुहाग रात का दृश्य तो अत्यन्त मार्मिक है-- पद्मी लिखा होने पर भी खुलकर कुछ नहीं कह पाता । इस नर्क का उद्धार गांव का कोई व्यक्ति नहीं करता इसलिए वह धीरे धीरे परिस्थितियों के साथ समझौता कर लेती है । लेकिन नै कोता के नरक में पटहनिया मासो के आंसुओं की नदी की भीगे मन से देखा है ।

उसने गांव में हिनते उसके नैतिक हक को देता है । अपने नामर्द पति कत्तू से गहरी अतृप्ति पाकर उसे हक था कि वह विपिन से उपन्यास मांग कर पढ़े, शशिकान्त को जेजा में मदद के लिए बुलाये अथवा डाक्टर देवनाथ ने अपने पति के इलाज के सिलसिले में बात करे । लेकिन क्या समाज उनके इस हक को मान्यता देने के लिए तैयार है ? उस अवसर पर गांव के अच्छे लोग चाहे वह शशिकान्त हो, चाहे विपिन या चाहे देवनाथ, समा परम्परागत विधि-निषेध और सही नैतिकता के कड़े पहरे में विवश, मारु और उनके प्रति निर्दय है । .... उसको अतृप्त इच्छा, उसका मुक वेदना, उसका मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रिया, उसके हस्तोद्भवभाव का चर्चा, होला पर लड़कों को नंगा करने का उसको बान, सब एक गूढ़ मार्मिक वेदना ने पाठकों के मन को भा देता है ।<sup>१</sup>

ठाकुर जैपाल सिंह गामन्ती व्यवस्था के शोषण का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं । जमोंदारा टूट गई, लेकिन एक नर किरम का और ज्यादा खतरनाक जमोंदारी पनप कर लूटमार और अत्याचार करने लगा । नये युग के अनुसार जैपाल गोट खेले और प्रभुत्व कायम रखने का कोशिश करते हैं । ग्रामसभापति के चुनाव में सुरज सिंह उसी तिरपट गोट का शिकार होता है । सुरज सिंह के चारों लाने बित्त होने पर हरिया कहता है, -- 'कमाल है । मैं तो भाई, बुढ़े को सोपड़ा पर फिदा हो गया हू ।' 'उपर पट्टा में कुल कितने वोट हैं ? डेढ़ सौ । हैं न । ये सभा जैपाल सिंह के टोस वोट थे । मगर उन्हें मिले कितने ? सिर्फ बीस । बाकी एक सौ बीस कहाँ गये जनाब ? ये गये सुखदेवराम को । गये नहीं दिये गये । ताकि सुरज सिंह हार जायें । यानी बुढ़ा जानने के लिए नहीं लड़ा था । बाकी हराने के लिए लगा था ।'<sup>२</sup> निम्नवर्ग का चरित्र -- चमटोल -- एक नया आयाम

कांग्रेसी सरकार ने हरिजनों एवं शोषितों के लिए चाहे जितना किया हो, लेकिन सामाजिक ढाँचे उन्हें समानता दा है? सबर्णों के समान इज्जत मिली है? गांव के लोग क्या उन्हें आदमी समझते हैं ? युग

१ दिशाओं का परिवेश, पृ० ३१

२ अलग अलग केंद्रीय, पृ० ७६

युग के संस्कार कब क्या स्तनी जल्दी पवित्र हो जायेंगे ? आजादा के पहले  
 थे घृणा और होन थे, ऐसे आज भी हैं । जंतर क्या हुआ है ? वह अब भी  
 पिटा है, हावना के बबुजानों से अब भी बोलने की हिम्मत नहीं पड़ती।  
 यह बैतरणी कैसे पार होगा ? वर्ण और हरिजन एक शायद एक नहीं हो सके,  
 लेखक ने इस जलगाव को प्रताकात्मक विन्यास देकर स्पष्ट किया है । चरमपट्टों  
 में तु बबुजान ,दक्षिण में चमटोल और बीच में एक गड़हा रेखा की तरह है ।  
 इस प्रकार एक गांव में दो गांव का अनुभूति होता है । एक बस्ता में त्वर्ण  
 दूसरी चमटोल-शोषित, अछूत । चमटोल एकविशाल परिवार है-- गरोबा  
 और भूत से छटपटाता हुआ । इस परिवार के धनेसरो बुदिया,गुना,  
 दुलारी,सम्प भात,फिनकुआ, घुरबिनवा,घुरजितवा,आजितवा अपने चरित्र  
 से आकर्षित करते हैं । आर्थिक दुःखरथा,अशिष्टा और गंदगी में उनका  
 जिव्दगी लाश की तरह है । हान से हान और बढ से बढतर । शशिकान्त  
 कहता है, --' बात यह है कि विपिन यादू कि अब हमारे गांव उस स्थिति  
 में पहुँच गये हैं, जहाँ दर्द की इन्तहा हो दवा बन जाती है । दर्द का हद  
 से गुजरना है दवा हो जाना ।..... हमारा मानसिक स्थिति धीरेधीरे  
 हल टंग कर हो जाती है कि लगने लगता है कि जो है वहा टोकहे, क्योंकि  
 बैठोक मानने से बित्त की दुःख हो होगा । फिर जब पता नहीं कि कांटा  
 कहाँ कहाँ चुभा है, तो फिर तलवे के चमड़े को पुरा का पुरा उधेड देना  
 भी बुदिमानो नहीं होंगे । मैं बक्सर इस कांटे की जगह को टटोलने की कोशिश  
 करता रहा हूँ ।...

चमटोल में प्रवेश करते ही मिलता है धनेसरा बुदिया।  
 अवमुक्त अस्पर्शी व्यक्तित्व । स्वाधीन जीवन बिताने वाला अनेक कर्म-कुर्म में  
 पाहिर लेकिन कितने आश्रयहानों की आश्रयदाता । अन्याय के विरुद्ध ऊँचा  
 स्वर करने वाली धनेसरो मानव अनुभूतियों की जानदार तबीर है ।सम्प भात

प्रशांत, गंभीर, अनुभव और विचारवान हैं। डोमन चमार को बेटों गगुना के साथ गुरज सिंह के सकेड़े जाने पर सत्य भात को गोनवा और शोभनाथ के प्रेम को याद आती है। गोनवा को कमाधियों की भांति मार डाला गया था। वे इन घटनाओं को अब हंगो ठूटा नहीं, एक नानुर का भांति देखते हैं। वह कहता है -- 'मगर १ कैसा 'परेम' भा'। आज तक किंगो राजपुत-बाभन को लड़कों के साथ चमार दुसाध का परेम काहे नहीं हुआ? तो आज को धिनौनों सामाजिक संरचना के प्रति विद्रोहमूलक प्रश्न बिन्दू लग जाता है। पुनः दूसरा प्रश्न भा उठता है, 'परेम' का तारा संकट गरार्यों के सिर पर डालकर भागते काहे हो? 'आर शोषणा का वरम स्थिति का और संकेत करता है, 'बाका याँद इस कौम को उठाना चाहते हो तो गाँठ बांध लो कि अब लड़ाई भांतर है, बाहर नहीं। सहते सहते यह कौम अब वहाँ पहुँच गई है जहाँ उसे जहालत में हा आराम मिलने लगा है।'

गगुना को घटना को लेकर कौम का उज्जत का सवाल, और उसके परिप्रेक्ष्य में अला नर्क का पदार्थ खुलता है। संघर्ष के बहाने चमार चौधरियों को जमात अपने हाँ कौम के साथ बलात्कार करता है। डोमर चमार को एक मन बाबल और एक पट्टा सूत्र को अर्पित करना होगा। लब्धोराम भाषण देने के लिए फोस लेगा--ताँस रुपया। मुरजमान, लब्धोराम, रामकिसुन आदि मिलकर भाषण से सक्रिय लोगों को उत्तेजित करते हैं और नर्क को और मे अधिक दर्दनाक बना देते हैं। सत्य भात का हत्या हो जाता है। इसका जिम्मेदार कौन होगा? यह कौम को ऊपर उठाने का रास्ता भा? कोरे भाषण और जुलूस के मम्पड़ से कौम को ऊँचा नहीं उठाया जा सकता। सत्य भात गाँव की रहाइस को हा विपत्ति का मूल मानते हैं। कहते हैं घोसला बनाओगे तो गिद्ध कोओं की नजर लगेगा हा। वास्तव में उस अतिहीन रूप

१ 'अलग अलग वितरण', पृ० ५७७

२ वहाँ, पृ० ५७७

३ वही, पृ० ५७७

बमटोल के जागे नाबुजों का करेला निद सौत्रों को जमात का तरह लगता है ।  
 उपन्यास में तटस्थ और तबी दृष्टिकोण से यह विनिर्गति प्रस्तुत का गई है ।  
 लेखक ने गरीबों के अंधकार को परजा है ।

### दुगोन तेवर

उपन्यास में स्वातंत्र्योत्तर कालीन अवमुक्त्यन और नवान  
 परिस्थितियों का तेवर के साथ चित्रण हुआ है । अवमुक्त्यन की स्थिति में  
 नैतिकता के आदर्श बेमाना हो गये, स्वार्थों का दुनिया में रफ से एक चेहरे  
 उमरने ली । मानवी शावशालता, अष्टाचार, व्यभिचार का माहौल उस  
 तरह से पनपा कि उसने सारे मानवीय व्यवस्था बरमरा कर गड़मगड़ हो गया ।  
 जनतंत्र का मलौल.... शतरंज का खेल । गांव का हालत दिन प्रतिदिन बिखरता  
 जाता है । शशिकान्त कहता है, -- 'पहले शोषण था, अत्याचार था,  
 गरीबों और जहालत था । पर दिमाग में कुछ ऐसा भी था जो इन्सान को  
 सामा में लांघने से रोकता था । अब वह अंकुश नहीं रहा । न ईश्वर का डर  
 है न इज्जत और प्रतिष्ठा के जाने का सतरा है । न जमांदार का डर है, न  
 समाज का । अब आदमी सबकुछ में स्वतंत्र है । बिल्कुल स्वतंत्र । गरीबों पहले  
 से भी बड़ गई, आबादी की तरह । इन्सान है कि पहले से तंग हो गया,  
 दिमाग से, मन से, तन और कर्म से । जिवर देखिर आपको दमघोट सन्नाटा  
 मिला । गमा जैसे रेंटनों के बोव में डाल दिये गए हैं और बस्ते चले जा  
 रहे हैं, मगर न तो उन्हें कहीं परेता दोसता है और न तो रेंटने वाला  
 व्यक्ति ही । इस स्थिति में टूटे, धारे लोगों को आणिक मनबहलाव के  
 लिए कुछ चाहिए । बामार आदमी को सहज-सामान्य खाना अच्छा नहीं  
 लगता । उसे चटपटो चीजें चाहिए । वह चाट सायेगा, मिर्च से जोम जलायेगा ।  
 और इस जलन और लार से संतुष्ट होगा । यही हाल नये लोगों का समझिये ।



अनेतिक अमानवीय सम्बन्धों से उन्हें सा तरह का दृष्टि मिलता है जैसे कुत्ता पूरी हड्डो विनोरता है । जोम कट जाता है और उसे अपना हो सुन बादिष्ट लगने आता है । वह समझता है कि यह बादिष्ट तरल पदार्थ हड्डो से निकल रहा है और वह घण्टों बैठकर इसे चूसा रहता है ।<sup>१</sup> शक्तिकान्त के कथन का बाते पूरे उपन्यास में देखा जा सकता है । ग्रामसमापति कहता है कि जब देखो कि सारा गांव कटकटाकर तुम्हारा निन्दा कर रहा है तब जानो कि तुम बड़े आदमी हो रहे हो ।

### वातावरण और बिम्ब

उपन्यास में वातावरण और परिवेश के विद्य बिम्बात्मक अधिक बन पड़े हैं । प्रकृति बिम्ब--गर्मी के तपन, कातिक की रात, सावन का हरातिमा, भादों का दंभरा--पावों के मानसिक स्थिति से सम्बन्धित है । मकर संक्रान्ति का उत्सव गांव के लिए सारा महत्व का है । नारा गांव गंगा स्नान करने चला जाता है, लेकिन इस बहाने लेखक अतृप्त कामनाओं का मारी पटहनिया भाभो और विपिन को स्कान्त मुलाकात का अवसर देता है । ज्वार-कातिक का महोना गांव के लिए रंगारंग व्याारियों का महोना होता है । 'कहाँ छोटी छोटी पतला नोकदार पत्तियों वाले गेहूं के खेत तो कहाँ आंवरा पत्तियों वाले मटर के खेत तो कहाँ गंधाते काटेदार चौड़े चौड़े पत्तों वाले सरसों के गोटे । इस पूरे सिवान की समरसता को झुनौती देते खेत के असिपत्र बन तथा ज्वार और बाजारे के उठती पहाड़ियों जैसे खेत । वह पुरा सिवान जैसे रंगीन कलावत् की ओढ़ना है । जिसे अपने सोने पर फरफराती धरती गुमसुम लेटी किस्ती का आतुर बाट जोहरही है ।' बाणाद और भावन जो बापलों के गमने का माह तथा सारी प्रकृति के गर्भाधान का महोना होता है । कसुमता नारो को तरह धरती वर्षा का बूंदों को प्रतीक बना करता है, किन्तु गांव में ये

१ अलग अलग पैररणी, पृ० ४५४-५५

२ वहाँ, पृ० ३५६

--महाने अब उदास निकल जाते हैं । 'उदास आंखों से आसमान को ढेरते हुए किसान, मटमैले बदन पर से मक्खियां फाड़ते हुए दूर । पता नहीं कहाँ गया वह आषाढ़ । वे बावल । रंगों का वह प्रदर्शनी । पंखियों का वह वर्षा-मंगल । अब तो मुर्दनगो के अलावा कुछ भी नहीं दिखाई देता ।

बोसु घोबो का बेटा सुरजितवा गधे पर लादो लादे गाता हुआ नदी की ओर चला जा रहा था ...

कबिरा गरब न कीजिए, इस जीवन का आस । २

टेसु फूले चार दिन, खंखर भये पलास ॥ ४

'गुंडागर्दी नहीं चलेगी', जुलूस का चित्र, देवपाल और सुब्बा का कुरता, सोपिया नाले का चित्र, देवाधाम का अकामिनो देवा तथा लाने वाला रामनवमी का मेला आदि अनेक दृश्य और चित्र कुल मिलाकर वातावरण को बिम्बात्मक और फोटोग्रेफिक रूप देते हैं । मेला आंचल का तरह वातावरण को लय और ताल के रंग में तो नहीं डुबोया गया है, फिर भी पर्व-त्योहार, मेला, छद्म, संस्कार तथा आधुनिक नवान परिस्थितियों को संछिन्न चित्रों में दिखाकर लेखक को गांव की नई-पुरानी शकल को उपस्थित करने में सफलता मिली है । गांव कौता की अविस्मरणीय तस्वीरें.... बुझैया से लेकर तलैया में डुबकी डुबोवल सेल तक जैसे अगणित दुर्लभ ग्राम चित्रों का अवतारणा, सर्वत्र एक भावुक यथार्थ दृष्टि से लेखक ने वह सब देखा है जो प्रायः छिपे अदेखा रह जाता है । हरिया की मुर्ल लड़ाकू औरत की वह देसता है, बाजोंबीच आंगन में पसर कर नंगे पैरों को फैलाकर फटी साड़ी सांच कर

१ अलग अलग वितरणों, पृ० १५६

५- वही, पृ० १३-१४

२ वही, पृ० १२६

६- वही, पृ०

३ वही, पृ० ६१

७- वही, पृ० १३-१४

४ वही, पृ० २६३-६४

सीतों रक्ती थी और मुद्दों भर बात के लिए लड़ाई करते लड़कों को बिट  
 बिटाकर गंगा के दहाने भेजा करता। यहाँ एक पूरे परिवेश का विभिन्न दृश्यन्त  
 घना, नाकैतिक, प्रभावशाली और स्पष्ट रूप में उभरा है। पात्र स्वयं तो बोलते  
 हैं पर नैरेसन में नये शिष्य का अभाव वहाँ दिखाने पड़ता है जहाँ पात्रों  
 के अंतर प्रदेश का बलचलों के चित्र उन्हें का भाषा में, उनका विचारतरंगों को  
 अपने मानस में पचाकर उनके स्थान पर देता चलता है। लेखक और पात्र  
 की यह मानसगत अद्वैतता इस उपन्यास का एक मुख्यवान् उपलब्धि है।<sup>१</sup>

### भाषिक संरचना

उपन्यास का भाषिक संरचना भी महत्वपूर्ण है।

हिन्दों के अधिकांश आंचलिक उपन्यासों में आंचलिकता के नाम पर भाषा  
 को जानबूझकर कृत्रिम बना दिया जाता है। उसका सर्वोत्तम स्थानाध्य प्रयोग  
 कई बार ऊब और बिद्वन पदा करता है। उल्लू उल्लू बैतरणा<sup>२</sup> इस कृत्रिमता  
 और ऊब में मुक्त है। ग्राम्य भाषा को सहज-परिनिष्ठित करके उपस्थित  
 किया गया है लेकिन बोध और ग्राम्य उद्य को प्रायः उबाकर। परिनिष्ठित  
 भाषा के नज्दोक्त होने पर भी गंवाई गंध, स्थानोक्तता का व्यंजना बराबर  
 जोखित रहता है। गांव के विविध पात्रों के व्यक्तित्व और स्थिति के अनुसार  
 भाषा के विविध प्रयोग मिलते हैं -- किसान, बनिहार, हलवाई, दुग्धध, ठाकुर-  
 कामन, बमटोल गव की भाषा उल्लू उल्लू। गुण्ठों, बाटुकार और टुकड़होरी  
 की भाषा, पुलिस की भाषा के फर्क को लेखक ने ठीक समझा है।

..... सधे हाथों फड़कती रपटतो हुई ताजो टटको सांस का जिस नई भाषा  
 ओमेश किया है वह बेसक बहुत जानदार है।<sup>३</sup> भाषा के कुतूहल रूप प्रस्तुत किए  
 जा सकते हैं--

१ ललित दुकल : 'दिशाओं का परिवेश', पृ० २६

२ वही, पृ० ३२

‘ हम लोगों के गीत में आसुदगा था, आसुदगा । ऐसा कौवारोर नहीं था।  
 खाने के लाले नहीं पड़ते थे । उस बलत तो पेट का बच्चा भा जानता था कि  
 बाहर का दुनिया में खाने का क्या मजा है । हरा जुनरा पहन कर लाल  
 मुंहवालो जुनरा सोहारा बेलता था । जितना खाना हो, ताजो उक कर ।  
 हां ।’

‘ वह हमेशा ताल तलैया और पेड़ों पर आलें गुडेर गुडेर कर चिड़ियां हो  
 खोजता चलता है । रमबन्ना फुदकता हुआ, अबरज से पुराने पेड़-पौधों को  
 देखता है कि जैसे वे वहां हैं कि बदल गये हैं । पर बोरहे को क्या मालूम  
 कि वे सब वहां हैं, बदल वह बुद गया है । पहले वह सोलह ताल का  
 लोच बेलका था अब तो गबर जवान हो गया है ।’

‘ रे चरना । बे कनचिप्पा ।। साला दुगडुगो तो क्या बजा रहा है, किसी  
 को कुछ नमकता हो नहीं । यों अकड़कर चला जा रहा है जैसे बँड बाजा  
 का बिगुलवी हो । कब से पुड्ड रहा हूं कि यह बिना मौसम को शहनाई  
 काहे को बजाई जा रहा है, पर यह गुलमवा का नाता है कि एक दिन  
 रुककर जवाब तक नहीं देता ।’

‘ वाह-वाह, , ई सब गुलत है, फरोब है। ओ वाह मियां जो वाह । हमको  
 आप जोलहकटी मत सिखाइये । य इहा न लगिहें राउर माया, वाह रे वाह ।’

लेखक ने कौवारोर, किरिया-कसम, किरौध, चिरई-  
 डरागुन, सुकुंवार, जरसरीद, मुंहफट, लमबर, मोरसा आदि नैकड़ों शब्दों का,  
 फांव-फांव, लोहो-लोहो, ओहो-ओहो जैसी ध्वन्यात्मक विशिष्ट  
 शब्दावली का; पैल पराना, हिक्का फटना, फसलमेंट पाट्टी आदि जैसे  
 मुहावरों का लोकभाषा के तल से खानकर उद्धार किया है । लोकोक्तियों

१ अलग अलग चेतरणों, पृ० २५

२ वही, पृ० ५२

३ वही, पृ० ११५

४ वही, पृ० २७८

और काव्यमय उपमाओं ने भाषा के रभाव को और भी सुन्दर बना दिया है वह फिर धीरे-धीरे गाने लगता । एक फुसफुसाहट, एक बेबैना जैसे, हहराता आंघा में चिड़ियों के बेबस बच्चे चाखते चले जा रहे हैं... ।<sup>१</sup> बड़ेदा कुछ लत से आँका कि जहाँ पुस्तकबाज़ी हो चलता है ।<sup>२</sup> रारा को नक़्को फंसरो जय भेद हुपा न सकेगा ।<sup>३</sup> 'पुजेया के बक़रे को भी कनइल का माला पहना जात है ।<sup>४</sup> 'लाने को ठिकाना नहीं और पुजेया में बँठ बाजा ।<sup>५</sup> 'पुष्पा तो जैसे जोड़हुल का फूल था लाल सिंधोरे पर रसा हुआ, टटका फूल ।<sup>६</sup> इस प्रकार भाषा की विशिष्ट बानगी और अद्भुत ताजगीपूरे उपन्यास में देखा जा सकता है ।

-०-

-----  
१ अलग अलग चेतारणी, पृ० ३१

२ वहाँ, पृ० ५२

३ वही, पृ० ८५

४ वही, पृ० १३६

५ वही, पृ० १६१

६ वही, पृ० १७५

## अष्ट अध्याय

- 0 -

### ऐतिहासिक शिल्प-विधान

ऐतिहासिक शिल्प-विधान के उपन्यासों में इतिहास तत्त्व अथवा वर्णित अतोत का सघन वातावरण उपन्यस्त किया जाता है । इनमें अन्य प्रकार के शिल्प रूपों-- प्रतीकात्मक, वर्णनात्मक, विश्लेषणात्मक, नाटकीय आदि का समावेश हो सकता है, किन्तु प्रधानता अतातकालोन वातावरण के जोवन्त निर्माण या इतिहास की होती है ।

जगत की विविध घटनाएं जो अतीत बन चुकी हैं, हमारा इतिहास है और जो कुछ भी आज घटित हो रहा है, हमारा वर्तमान इतिहास है । इस विशद्वृत्त में समस्त मानव एवं मानवेतर प्रकृति तथा उनके अनुस्यूत फल इतिहास ही हैं । इतिहासकार घटनाओं का तथ्यपरक, विस्तरी सामग्रो को संगठित कर उसका विवरण देता है, साथ ही उसके निष्कर्ष स्वल्प उस काल को सामाजिक राजनीतिक एवं सांस्कृतिक स्थिति का निरूपण करता है । इस प्रकार वह बोते काल का स्थूल यथार्थ प्रस्तुत करता है । ऐतिहासिक उपन्यासकार भी अतोत के यथार्थ को ही निरूपित करता है, क्योंकि उपन्यास यथार्थ से कभी भी अलग नहीं



नहीं हो सकता-- किन्तु उसके प्रस्तुतकरण का ढंग इतिहास से भिन्न और भावपरक होता है। वह उस यथार्थ को, युग जीवन को भावात्मक स्तर पर संश्लिष्ट रूप में सम्प्रेषित करने का प्रयास करता है। पात्रों और घटनाओं को अधिकाधिक संवेदनशील बनाने के का उपक्रम करता है। उस युग का मनुष्य क्या सोचता है, उसके मन में भावनाओं के कैसे तूफान हैं, वह किन परिस्थितियों के परिप्रेक्ष्य से गुजरा है आदि को स्पर्श करता है। उपन्यासकार इतिहास को सहानुभूति और हँमानदारी से देखता है। इतिहासकार के वर्णन में व्यक्तिगत राग-द्वेष समाहित हो सकता है, किन्तु उपन्यासकार राग-द्वेष से मुक्त, सत्य को अधिक गहराई से स्पर्शित करता है। इतिहासकार केवल महत्वपूर्ण तथ्यों एवं चरित्रों को प्रस्तुत करता है, उसका वर्णन तथ्यपरक और नीरस होता है, किन्तु ऐतिहासिक उपन्यासकार छोटे से छोटे घटनाओं एवं छोटे से छोटे चरित्रों को भी उत्कृष्टता एवं सम्भावनाओं के साथ मुखर करता है। वस्तुतः इतिहास में अनेक ऐसे स्थल होते हैं, जो विस्तार चाहते हैं, ऐसी संवेदनाएं रहती हैं जो मानव-व्यवहारों से जुड़ने के लिए मचलती रहती हैं, अनेक अचूरी कहानियां होती हैं, जो पूरी किये जाने की अपेक्षा रहती हैं। उपन्यासकार उन्हें पहचानता है और महत्वपूर्ण बनाकर अपना रचना में रखता है।

इतिहास और ऐतिहासिक उपन्यास दोनों में ही कल्पना का उपयोग होता है। कोई इतिहासकार यह दावा नहीं कर सकता कि उसने इतिहासनिर्माण में कल्पना का कुछ भी उपयोग नहीं किया है। वास्तव में कोई भी मानवीय क्रिया या कार्य-व्यापार कल्पना के बिना सम्भव नहीं है --गणित भी नहीं<sup>१</sup>। तो क्या इतिहास और ऐतिहासिक उपन्यास दोनों में कोई अन्तर नहीं है। तात्त्विक दृष्टि से देखने पर दोनों में कोई विरोध नहीं प्रतीत होता, किन्तु दोनों को रचना-प्रक्रिया में पर्याप्त अन्तर देखा जा सकता है। इतिहासकार कल्पना का उपयोग तथ्य संग्रह करते हुए विस्तरी ऐतिहासिक सामग्रियों को संगठित करने और इतिहास का वैज्ञानिक और प्रामाणिक निर्माण कर देने के लिए करता है

१ गोविन्द जी (सम्पादक) : 'ऐतिहासिक उपन्यास प्रकृति एवं स्वरूप', पृ० ६४

ऐतिहासिक उपन्यासकार कल्पना के सहारे अतीत का यथार्थ प्रस्तुत करता है, उस काल का जीवन-संघन वातावरण प्रस्तुत करता है। युग के आन्तरिक मंतव्य और सत्य के प्रतिपादन में अनुभूति के सम्प्रेषण में कल्पना का यथेष्ट महारा लेता है। वह विम्बों के माध्यम से चित्रित युग को चेतना को अभिव्यक्ति प्रदान करता है। वह इतिहास का आवार लेकर सुदम कल्पना के सहारे केवल अतीत युग को ही प्रस्तुत नहीं करता, बल्कि उसके रूप, सौन्दर्य और आकर्षण को पुनर्जीवित करके पाठकों के समक्ष जोता जागता हुआ लड़ा करता है। इतिहासकार जहाँ किसी युग या इतिहास विशेष का केवल स्फुटित वर्णन करता है, वहाँ उपन्यासकार उसका विविध रूप और उसकी विविध सम्भावनाओं को साकार करता है। अमरत्वपूर्ण पात्र और घटनाएँ भी शक्तिशाली और जीवन्त बनकर हमारे सामने चेतन हो उठती हैं। अतीत को साकार करने के प्रयत्न में ऐतिहासिक उपन्यासकार को ऐतिहासिक सत्य के प्रति जागरूक होते हुए भी तथ्यों एवं घटनाओं के इधर-उधर हो जाना पड़ता है। और काल्पनिक घटना-प्रसंगों को उद्भावना की भी करनी पड़ती है। कारण कि उसके लिए वास्तविक घटनाएँ अथवा तथ्य साध्य नहीं, साध्य होते हैं, जिनके पीछे निहित इतिहास की भाव-बुद्धि को चित्रित करना ही उसका लक्ष्य होता है और उसके इस प्रयास में कल्पना का विशेष योग रहता है।

ऐतिहासिक उपन्यासक की सृजन-प्रक्रिया में न केवल अतीत के सत्य का ही उद्घाटन होता है, प्रत्युत कभी-कभी और प्रायः वर्तमान की समस्याओं और उसकी चेतना को भी अतीत से सम्पृक्त कर दिया जाता है। लेखक वर्तमान समस्या का समाधान अतीत के वातावरण में खोजने का प्रयास करता है। इस रूप में अतीत को उपयोगिता और वर्तमान की कमजोरियाँ उजागर होती हैं। यहाँ कहा जा सकता है कि ऐतिहासिक उपन्यासकार वर्तमान समस्याओं के

हल के लिए व्यक्तिगत अनुभवों का सम्प्रेषण करता है। सम-सामयिक सचाइयों को उकेर कर उसको व्याख्या करता है। वर्तमान के कई सारे यथार्थ-- सामाजिक, राज-नीतिक, सांस्कृतिक आदि अतीत युग के जीवन से सम्पृक्ति प्राप्त कर नई ज्योत्स्ना धारण करते हैं। लेखक ऐतिहासिक घटनाओं का सहारा लेकर प्रतीकात्मक और व्यंजनात्मक रीति से वर्तमान व्यवस्था पर प्रहार करता है। इस प्रकार ऐतिहासिक शिल्प-विधान एक साथ द्विविध यथार्थ-- अतीत और वर्तमान-- को प्रस्तुत करता है।

ऐतिहासिक शिल्प-विधान के उपन्यासों में लेखक इतिहास का उपयोग निम्न प्रकार से कर सकता है--

- (१) पात्र और कथानक नितान्त काल्पनिक होकर भी, लेखक किसी युग के वातावरण को इसप्रकार स्थापित करता है कि उस युग का चित्र साकार होकर पाठकों के समक्ष स्पष्ट दिखाई पड़ने लगता है। इसप्रकार के उपन्यासों में इतिहास का आभास मात्र होते हुए भी ऐतिहासिक वातावरण या युग का जीवंत चित्र उपन्यस्त किया जाता है।
- (२) कुछ उपन्यासों को कथा तो ऐतिहासिक रहती है, किन्तु पात्रों का स्थापन काल्पनिक होता है। उसको दृष्टि सम्पूर्णतः कथा पर केन्द्रित रहता है। कथा के माध्यम से ही वह अतीत युग का वातावरण प्रस्तुत करता है। जैसे आचार्य चतुरसेन का 'वैशाली की नगरवधु' तथा वृन्दावनलाल वर्मा का 'विराटा की पद्मिनी'।
- (३) कभी-कभी कुछ ऐतिहासिक घटनाओं को लेकर ही ऐतिहासिक उपन्यास गढ़ दिया गया जाता है। इसमें वे घटनाएँ जो प्रसार पाना चाहती थी, इतिहासकारों की दृष्टि में नगण्य रह चुकी हैं, उपन्यासकार उनकी जीवन्त बनाकर जेतना प्रदान करता है। इतिहास में ये महत्वपूर्ण किन्तु भुली हुई घटनाएँ ही मात्र ऐतिहासिक होती हैं और शेष कथा तथा पात्र काल्पनिक होते हैं। लेकिन वातावरण का जीवन्त स्थापन यहाँ भी दृष्ट होता है। वृन्दावनलाल वर्मा का 'मुक्ताचक्र' इसी साधन का उदाहरण है।

(४) इसके अतिरिक्त शुद्ध इतिहास का भी उपन्यासों में उपयोग किया जाता है। इसमें लेखक मूल रूप से ऐतिहासिक पात्रों तथा कथ्य पर आश्रित होता है, किन्तु कल्पना के सहारे वह उसमें रोचकता और आकर्षण प्रदोषित करता है। कल्पना का कुशल संयोजन यहाँ इतिहास का रूप ले लेता है। इसप्रकार के उपन्यासों की सृजन प्रक्रिया में लेखक को पर्याप्त सावधानी बरतनी होती है। ऐतिहासिक पात्र, कथा तथा कल्पना मिलकर युग के वातावरण को सचित्र बनाते हैं। सत्यकेतु विमलंकार का 'बाणक्य' वृन्दावनलाल वर्मा का 'फाँसों की रानों' ऐसे ही उपन्यास हैं।

इतिहास उपयोग के इन उद्घरणों से स्पष्ट है कि उपन्यास में चित्रित युग के वातावरण की अभिव्यक्ति लेखक की पहली और अन्तिम इति है। वह वातावरण को बिम्बों एवं चित्रों के सहारे संश्लिष्ट रूप में उजागर करता है। वातावरण के जोखन्त निर्माण में यदि लेखक अफ़ल हो गया तो उसके ऐतिहासिक उपन्यास का ढाँचा बिखर जायगा और पाठकों का उसके प्रति आकर्षण प्रायः समाप्त हो जायगा। ऐतिहासिक सिल्प विधान में कथानक, चरित्र चित्रण तथा भाषिक संगठन सभी वातावरण आश्रित होते हैं। किसी भी युक्ति से अतीत या चित्रित युग का वातावरण जोखन्त रूप में अभिव्यक्ति पा सके, उसी के अनुरूप पात्र एवं कथानक एवं भाषिक संरचना को संगठित एवं सुसज्जित किया जाता है।

ऐतिहासिक सिल्प-विधान का उपन्यासकार एक ऐसे संसार का सृजन करता है, जिसमें पाठक उसी संसार में विचरण करते हुए अनुभव करता है। वह वर्तमान से भिन्न चित्रित अतीत में अपने को लीया हुआ पाता है। इस हेतु लेखक युग की परम्पराओं, रीति-रिवाज, भाषा, आदर्श, आस्थाओं एवं जीवन के यथार्थ को अभिव्यक्ति प्रदान करता है। वह वर्तमान से भिन्न चित्रित अतीत में अपने को लीया हुआ पाता है। इस हेतु लेखक युग की परम्पराओं, रीति-रिवाज भाषा, आदर्श, आस्थाओं एवं जीवन के यथार्थ को अभिव्यक्ति प्रदान करता है। दूसरे शब्दों में वह वातावरण के उद्घरण द्वारा ऐतिहासिक यथार्थ को रूपांकित करता है। क्याकर अत्यन्त सुप्त एवं संश्लिष्ट कल्पनाओं के सहारे पाठकों की

मनःस्थिति को उस युग से सम्पृक्त करता है । एक प्रकार से युग ही एक चरित्र के रूप में चित्रित होता है । लेखक के रचना-संसार में पात्र जैसे राजा भी उसी प्रकार जीते-जागते और बोलते प्रतीत होते हैं, घटनाएँ जैसे आज भी उसी प्रकार घटित हो रही हैं । वह पात्रों का केवल बाह्यचित्रण ही नहीं करता या इतिहास में जिस प्रकार उनका नियोजन किया गया है, उससे ही संतोष नहीं कर लेता, बल्कि उनके मानसिक संसार में प्रवेश कर उनकी सचाई को और भी अधिक जाबन्त बनाता है । इतिहास में चित्रित चरित्र को और अधिक सशक्त एवं यथार्थ रूप में अभिव्यक्ति देता है ।

प्रसिद्ध ऐतिहासिक पात्रों के चयन में यह सुविधा रहती है कि वे अपने साथ एक ज्ञात संसार अथवा वातावरण लेकर पाठकों के समक्ष उपस्थित होते हैं और पाठक आसानी से उस युग के से सम्पृक्त हो जाता है । लेखक उन प्रसिद्ध ऐतिहासिक पात्रों एवं घटनाओं की सचाई को उजागर करने के लिए उनको व्याख्यायित भा करता है । इसके अतिरिक्त वह महत्वपूर्ण पात्रों के अलावा सामान्य ऐतिहासिक चरित्रों का जीवन भी चित्रित करता है, जो इतिहास नहीं कर पाता । वह चित्रित युग के लोक-जीवन में प्रवेश करता है और अन्धकार में घिलोन कई सारे जीवन सत्यों को उजाग्र करता है । इस प्रकार वह अतीत युग को और उसके यथार्थ को अधिक ईमानदारी से स्पर्श करता है ।

ऐतिहासिक उपन्यास में वातावरण के जीवन्त सृजन के लिए भाषा को युग के अनुसार उसकी सदैवता के अनुभूति ढालना होगा । यदि किसी उपन्यास में बुढ़कालीन वातावरण को उपन्यस्त किया गया है तो उसकी भाषाभी भी उसी युग के अनुरूप गढ़नी होगी, क्योंकि इससे ऐतिहासिक शिल्प-विधान की रचना अधिक सशक्त एवं प्रासंगिक बन सकेगी । लेखक उस युग के लोकजीवन से सम्बन्धित भाषिक संरचना पर भी पर्याप्त ध्यान देता है । चरित्रानुकूल भाषा को विविधता पर भी ध्यान केन्द्रित करता है यानी राजा

और सम्प्राप्त किस प्रकार बोलते हैं, उनका भाव-मगिमाणं किस प्रकार है को हैं तथा सामान्य जीवन के पात्र चरित्रानुसूल किस प्रकार आवरण करते हैं, उनको उसी भाषा में सवारने का प्रयत्न करता है । लेकिन बड़े से बड़े कथाकार भी यहां झुल कर बैठते हैं ।

ऐतिहासिक शिल्प-विधान के उपन्यासों के सृजन के लिए एक महत्वपूर्ण शर्त यह है कि लेखक चित्रित अतीत के औचित्य को पूर्ण कुशलता से उजागर करे । कोई भी तथ्य यदि वह कालविरुद्ध चित्रित करता है, तो उस रचना से पाठक साक्षात्कार नहीं कर पायेगा । हजारों प्रसाद श्वेदों के शब्दों में -- औचित्य उपन्यास की जान है । औचित्य का अभाव सर्वत्र लटकता है, पर उपन्यास विशेषकर ऐतिहासिक उपन्यास में उसका अभाव तो बहुत अधिक लटकने वाला होता है । पात्रों के चरित्र-चित्रण में उनका बातचीत में उसके वस्त्रालंकारों के वर्णन में उनकी राति नीति के उपस्थापन में सर्वत्र औचित्य की आवश्यकता होती है । सर्वत्र यह आवश्यक है कि उपन्यासकार पुरो ईमानदारों और सच्चाई से काम ले । इन सब बातों में देश, काल और पात्र के ज्ञान की आवश्यकता रहती है । ऐतिहासिक उपन्यास लिखने वाला लेखक उस काल के वातावरण से बंधा होता है । वह कोई भी ऐसी बात अगर लिख दे जो उस जमाने में असंभव नहीं थी तो बात सटक जायेगी और सहृदय पाठक को असुवाद में बाधा उपस्थित होगी ।

हमने यहां स्वातन्त्र्ययोत्तरकालीन तीन प्रमुख ऐतिहासिक उपन्यासों के शिल्प विधान का विशिष्ट अध्ययन प्रस्तुत करने का प्रयास किया है ; जो विभिन्न दृष्टिकोणों से विभिन्न संसारका निर्माण करते हुए दृष्टिगोचर होते हैं । ये एक दृष्टि से ऐतिहासिक उपन्यासों में प्रयोग भी हैं ।

‘मुर्दों का टीका’ ( रागेय राघव ) प्रागैतिहासिककाल के एकदम बढ़ते दौर को



बिसरी हुई सामग्रियों को एकत्रित कर कल्पना के उन्मुक्त पंखों के सहारे उस युग के सत्य को उसको संवेदना को प्रतिष्ठित करता है। इसे इतिहास का आभास प्रस्तुत करने वाला उपन्यास कहा जा सकता है। 'भारत बंद लेख' (हजारों प्रसाद द्विवेदी) ऐतिहासिक उपन्यास को एक अलग और विशिष्ट मंगिमा को प्रस्तुत करता है। सिद्धों एवं नायों के तांत्रिक संसार का उपन्यास में उपयोग करने के लिए द्विवेदी जो ने अनेक बिसरी हुई ऐतिहासिक सामग्रियों को कल्पना से सम्पृक्त करने का प्रयास किया है। इसे अर्द्ध ऐतिहासिक उपन्यास को संज्ञा दी जा सकती है। 'कुणाल का आँसू' (आनन्द प्रकाश जैन) में इतिहास प्रसिद्ध अशोक चरित्र का विरोध प्रकट करते हुए <sup>कुणाल को</sup> एक नये किन्तु अधिक सशक्त विचारधारा का प्रतिनिधित्व करते हुए दिखाया गया है। लेखक ने यहाँ ऐतिहासिक सामग्री का पूर्णतः उपयोग किया है और उसी के अनुसार व्याख्या भी की है। अस्तु, इसे शुद्ध ऐतिहासिक उपन्यास कहा जा सकता है।

### १ 'मुर्दों का टीला' (१९४८)

'मुर्दों का टीला' अपना प्रगतिशील दृष्टि तथा अद्भुत काल के इतिहास की कथा में समेटने के कारण ऐतिहासिक उपन्यासों में महत्वपूर्ण स्थान रखता है। भारत का क्या विश्व के प्राचीनतम इतिहास को उपन्यास के कलेवर में बाँधना अपने अग्रज आप में पर्याप्त कौशल की माँग करता है, जब कि उस काल का इतिहास अभी गर्भस्थ ही-- केवल सुझावों में प्राप्त अवशेषों के आधार पर इतिहास की कल्पना की गई हो। इस सन्दर्भ में लेखक को उपन्यास की कथा ऐतिहासिक किन्तु रोचक बनाने के लिए पर्याप्त कल्पना का सहारा लेना पड़ा है, लेकिन उपलब्ध ऐतिहासिक सत्य से वह अपने-आपको बचाता नहीं है। उसको रक्षा करते हुए तथा कल्पना का सहारा लेते हुए आकर्षण एवं कुतूहल को बनाये रखने में उसे सफल कहा जा सकता है।

सिन्धुनद के तीर पर आज से सहस्रों वर्ष पहले मोहनजोदड़ों व्यापार का एक बहुत बड़ा सुसभ्य केन्द्र था । उस समय सुदूर पश्चिम में ग्लाम और सुमेर, क्रीट में माइनोन सभ्यता तथा उत्तर में हाप्पा थे । द्रविड़ भारत के ही मूलनिवासी थे अथवा बाहर से आकर यहाँ बसे । इस सम्बन्ध में लेखक दूसरे मत को स्वीकार करता है । बिलोचिस्तान के एक भाग में ब्राह्मण बोलो जाता है जो पुर दक्षिण का एक भाषा से समानतारस्तो है । या तो द्रविड़ आर्यों के प्रहार से एक टुकड़ा छोड़कर बाका दक्षिण भाग गये, या धीरे धीरे फैल गये । इतिहासकारों की मान्यता है कि मोहनजोदड़ों को सभ्यता को प्रबल आर्यों ने ध्वस्त कर दिया होगा । ऋग्वेद के एक- नौ मण्डल में जाता भी है कि आर्यों ने काकट, पाणिपत, किरात आदि को पराजित किया , हो सकता है कि इन विजित जनपदों में मोहन-जोदड़ों और छड़प्पा भा रहे हों । किन्तु उपन्यास का लेखक इस मत को स्वीकार नहीं करता । उसके अनुसार -- ३५०० ई०पू० हो लगभग आर्यों के आने का समय बताया जाता है । क्योंकि जमो तक मोहन जोदड़ों में आर्य बिन्ह नहीं मिले हैं, में समझता हूँ वे यहाँ नहीं आये और जब आये तब मोहन-जो-दड़ों नहीं रहा । एक महानगर का मिट जाना आकस्मिक दुर्घटना रही होगी । ऐतिहासिक उपन्यास लेखक तत्कालीन इतिहास की हर बात को नहीं दिया सकता । उसे कुछ तो छोड़ हो देना पड़ता है । इस दृष्टिसे रागेय राघव ने 'मुर्दा का टोला' की सृजन-प्रक्रिया या शिल्प-विधान में प्राप्त ऐतिहासिक सामग्रियों से कुछ बाजों को तो संकेत कर दिया है और कुछ को स्वयं छोड़ दिया है । इसलिए पाठक-प्रागैतिहासिक कृतोत्त से सम्पूर्णतः नासात्कार नहीं कर पाता । जो घटनाएँ या विषय इसमें शामिल होने के लिए मकलरहो हों, वह संकेत देकर रह गई । इस कमजोरी को हम आगे उ स्पष्ट करेंगे ।

१ उपन्यास का आमुख, पृ० (घ) से

२ वही, पृ० (घ)

३ वही, पृ० (घ)

४ वही, पृ० (घ)

मोहन-जो-दहो का अर्थ है-- मृत का स्थान अर्थात् मुर्दा का टीला<sup>१</sup> । अर्थात् उपन्यास का नामकरण व्यंजना प्रधान तथा उसमें वर्णित इतिहास से सोधे सोधे जुड़ने वाला है । यह नाम प्रागैतिहासिक कालीन वातावरण को साथ लेकर जाता है और अपने कालके वातावरण व्यंजित करने में समर्थ<sup>०</sup> है ।

उपन्यास को कथा बाँबास ब्रम्हायों या परिच्छेदों में विभक्त है । कथानक का सम्पूर्ण ताना-बाना मोहन-जो-दहो महानगर पर केन्द्रित है, कोकट और मित्र आदि के कतिपय प्रसंग मा इस केन्द्रोप कथा से सम्बन्धित हैं । लेकिन, लेखक ने इस प्रसंगों को भुक्ता मात्र दा है । इस दृष्टि से उपन्यास के कथानक को पर्याप्त सुगठित तथा कथा हुआ कहा जा सकता है । कथानक निर्माण में लेखक ने ऐतिहासिक सामग्री का उपयोग किया तो है, लेकिन उन प्रसंगों को जानबूझ कर छोड़ दिया है, जिससे उपन्यास के वातावरण विन्यास में अधिकाधिक जोर मा उक्ति आ सकता था । बल्कि उसने कल्पना का उपयोग अधिकाधिक करने का प्रयत्न किया है । इसलिए इसे इतिहास का आभास प्रस्तुत करने वाला उपन्यास कहा जा सकता है ।

मोहन-जो-दहो का महा श्रेष्ठ मणिबंध मित्र से व्यापार करके अपने साथ एक विशाल धनराशि तथा सुन्दर दास-दासियों और मित्र आफेन-रा के साथ महानगर लौटता है । महानगर उसका सम्राटवत स्वागत करता है । मणिबंध अपने साथ लार्ड हुई दासों नालुकर के सौन्दर्य पर मुग्ध होकर कंठाफियों बना लेता है । वह श्रेष्ठ के मकल को रामों बन जाता है, उसके साथ उसके स्वामि-मकल एवं बाल सला दासों केका तथा दास अपाप मा महत्त्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं । कई पृष्ठ बीत जाने पर मा कथा का कोई महत्त्वपूर्ण घुत्र स्पष्ट नहीं होता । मात्र मणिबंध के ऐश्वर्य एवं उसके रोमान्स, मोन-विलास का वर्णन मिलता है । पड़ोस के कोकट देश से मागकर लार्ड हुई गायिका वेणो को प्रलोभन एवं धैमव के मोह में मणिबंध बाँध लेता है और अब उसे अपने प्रेम को मलिका बनाने को इच्छा

करता है। उसका प्रेमो विल्लिभिदुर जो अधिक स्वच्छन्द विचारों वाला एवं निश्कल हृदय का है, कुछ भी आपत्ति प्रकट नहीं करता। इस प्रसंग के साथ ही कथानक में थोड़ा-बहुत उत्तेजना एवं उसके विकास की भूमिका स्पष्ट होने लगती है। उपेक्षित नीलुफर अपने अधिकार को प्राप्त करने के लिए लालायित हो उठता है। अब उसे अपने दासत्व का भी बोध होता है। वेभव विलास में रहते हुए वह अपने दासत्व को भूल गई थी। यदि वह दासी न होता तो क्यों उपेक्षित की जाती? इसलिए नारी मर्यादा एवं दास स्वातन्त्र्य के लिए संघर्ष रत हो जाती है।

नीलुफर पहले तो विल्लिभिदुर का षड्यन्त्र समझकर उसकी हत्या करने का प्रयास करती है, किन्तु सत्य प्रकट हो जाने पर स्वयं गायक को निश्कलता पर मोहित हो उठता है। वह अब झल-झड़ की दुनिया से दूर विल्लिभिदुर के साथ गृहस्थी का सुख पाने की कामना करती है। इसी बीच बर्बर क आर्यों के आक्रमण से त्रस्त क कोकट देश के नर-नारी भाग कर महानगर में शरण लेते हैं, लेकिन महानगरवासी उन निर्वास्तियों के प्रति सहानुभूति नहीं प्रकट करते। वे अपने विलास और मदिरापान में ही मस्त रहते हैं। नीलुफर और विल्लिभिदुर शोषित दासों, एवं उपेक्षित कोकट नर-नारियों के साथ मणिबंध के विरुद्ध विद्रोह का नेतृत्व करते हैं। उनका साथ ब महानगर का शोषित नागरिक भी देता है। कोकटदेशवासी राजकुमारी चंद्रा भी क उस नेतृत्व में साथ देती है। इस कथा-प्रसंग से कथानक में परिवर्तन एवं पर्याप्त आकर्षण का सूत्रपात होता है।

इस संघर्ष की एक और भूमिका जामेन-रा की दुरभिसंधियों से निर्मित होती है। वह मणिबंध को सम्राट बनाने एवं स्वयं को उसके द्वारा निर्मित साम्राज्य का महामंत्री बनने का बुद्धि रखता है। मणिबंध इस मृगतृष्णा के मोह का शिकार हो जाता है। जामेन-रा गणतंत्रात्मक शासन को समाप्त करने तथा निरंकुश शासन की स्थापना के लिए प्रेरित करता है। वह बर्बर आर्यों से महानगर की रक्षा की ओर भी संकेत देता है। मिन के फराऊन के समान शक्तिशाली बनने का स्वप्न दिखाता है।

आमेन-रा को मंत्रणा के अनुसार मणिबंध ने शान्तिरक्षाओं की सेना को धन देकर अपना ओर मिला लिया और अधिक से अधिक धन देकर विशाल सेना को सुसज्जित करना प्रारम्भ कर दिया । अधिकार एवं शक्ति पाकर सेना ने नगरवासियों पर अत्याचार करना प्रारम्भ कर दिया । गणपतियों ने संकटकालीन सभा में मणिबंध से सन्धि करने का कायरतापूर्ण प्रस्ताव किया, किन्तु आमेन-रा के कुचक्रों ने उसे ठुकरा दिया । और शान्ति प्रतीक षोडशो बन्दों को बन्दी बना लिया । आमेन-रा ने गणतंत्र को समाप्त करने के लिए गणों की सभा पर आक्रमण कर दिया । गणपतियों ने पर्याप्त संघर्ष किया, किन्तु मणिबंध को विशाल सेना के आगे एक-एक कर समाप्त हो गये ।

गणतंत्र समाप्त हो जाने पर मणिबंध और भी निरंकुश हो उठा । अब उपेक्षित समाज, शोषित प्रजा, जाततायी के विरोध में विद्रोह कर बैठी । विल्लिभितुर, नीलुफर, राजकुमारी चन्द्रा, दासी देका, दास अपाप और त्रिष्टि विश्वजित के नेतृत्व में पर्याप्त शस्त्राभाव होने पर भी जनता ने अन्त तक संघर्ष किया । घनघोर युद्ध के पश्चात् जनसेना पराजित हुई । नीलुफर अपाप के साथ वेणी के प्रासाद में इस आशा से जातो है कि शायद अन्तिम अस्त्र काम दे बरसक जाय । लेकिन वह वेणी को समझाने में असफल हो जातो है और वहाँ पर आमेन-रा को तलवार का शिकार बन जातो है । साथही आमेन-रा को भी अपने अत्याचारों का मृत्यु बुकाना पड़ा -- दास अपाप वहाँ पर उसको हत्या कर देता है और भागते हुए रास्ता भूल जाने पर बन्दी बना लिया जाता है ।

युद्ध भूमि में विल्लिभितुर घायल होकर बन्दी बना लिया जाता है, राजकुमारी चन्द्रा आत्महत्या कर लेती है । एक-एक कर विद्रोहियों को बन्दी बनाकर हुले समारोह में बध करने की आज्ञा दी जाती है । और विल्लिभितुर की मृत्यु के समय नगर का सारा जन-समाज क्रन्दन कर उठा, किन्तु पूर्व प्रेमिका वेणी शान्त बनी रही । सम्राट बन जाने पर रात्रि को मदिरा पान के समय मणिबंध अपने जीवन की कहानी वेणी को सुनाता है । उसी समय विदिप्ल

अष्टि विश्वजित मणिबन्ध को हत्या के उद्देश्य से प्रासाद में छिपकर प्रवेश करता है और मणिबंध का कहानी सुनकर चौंक उठता है। लेकिन ने चमत्कारिक ढंग पर एक रहस्य को अनावृत किया है। विश्वजित को अपने लोये हुए पुत्र को याद आती है और मणिबंध ही उसका लोया हुआ पुत्र था। उसी समय चमत्कारिक ढंग पर वेणी विल्लिभिदुर के साहस एवं प्यार के लिए विदित्त होकर भागता है। अतुप्त मणिबंध उनके पीछे भागता है और विश्वजित अपने पुत्र को अंकमें लेने के लिए भागता है। तभी पृथ्वी का हृदय फट जाता है। प्रबल मुकम्प में महानगर का समस्त वैभव समाप्त हो जाता है। सम्राट और साम्राज्य का कल्पना भी धूल धूसरित हो जाती है।

कथानक के इस सार संक्षेप के साथ कहा जा सकता है कि इसका गुम्फन बड़ा ही कुशल, आकर्षक एवं वाचन्त कुशल को बनाये रखने वाला है। कथानक के विकास में अनेक चमत्कारिक घटनाओं एवं परिवर्तनों का समावेश हुआ है। लेकिन को जहाँ कहीं अवसर मिला है, उसने चमत्कार उत्पन्न करके पाठकों को चौंकाया है। चमत्कारिक घटनाओं के अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं। वेणी और विल्लिभिदुर का महानगर का में प्रवेश और मणिबन्ध का वेणी के प्रति मोह एकाएक और छटातु है। उसका आभास पाठकों को पूर्व में ही कहीं भी दिखाई नहीं देता। नोलुफर द्वारा विद्रोहियों का नेतृत्व करना एवं विल्लिभिदुर जो सांसारिक प्रपंचों से अलग स्वच्छंद जीवन में मस्त विचरण करता था, एकाएक विद्रोहियों का नेता बन जाता है, भी आकस्मिक कहा जा सकता है। अमेन-रा मणिबंध के मन में सम्राट बनने की कामना भी एकाएक जगाता है। इसके अतिरिक्त अन्य अनेक आकस्मिक घटनाएं चमत्कारिक ढंग से कथा में मोड़ उत्पन्न करती हैं। लगभग आधे उपन्यास तक कथानक निर्जीव गति से आगे बढ़ता रहता है, उसमें किसी प्रकार का आकर्षण दिखाई नहीं देता किन्तु जब अमेन-रा मणिबंध को सम्राट बनने के लिए प्रेरित करता है तथा नोलुफर विल्लिभिदुर, बड़ा आदि विद्रोही फंडा सड़ा कर संघर्ष करते हैं, वहाँ से कथानक में यथेष्ट प्राणवत्ता दिखाई देने लगती है और फिर अंत तक अत्यन्त सजीव गति से परिणति प्राप्त करता है।



कथा-वर्णन में यद्यपि लेखक ने पर्याप्त ऐतिहासिक सामग्री का उपयोग किया है और उसके अनुसार वातावरण निर्माण में सहायता किया है, किन्तु कई स्थलों पर उसने जानबूझ कर ऐतिहासिक घटनाओं एवं प्रसंगों को संकेत मात्र कर दिया है। बर्बर आर्यों के आक्रमण का उसने संकेत तो किया, किन्तु उसे अधिक तोसे एवं सघन रूप में व्यक्त करने में असफल रहा है। उसका आभास मात्र देने के बजाय यदि उसका और विस्तार प्रदान कर सकता तो अतीत का वातावरण और जीवन्त होने में सहायक बन सकता था। पड़ोसी देश, कोकट, पणिय, किरात आदि का या तो उसने जिक्र ही नहीं किया, कोकट का संकेत दिया भी है तो वह भी केवल नाममात्र को, कोकट का जनजीवन महानगर के जन-जीवन से जुड़कर और भी वातावरण को सघन बना सकता था। तथा कथा में पर्याप्त आकर्षण बढ़ा सकता था। लेखक की दृष्टि केवल महानगर तक ही स्थिर रह जाती है। इसके अतिरिक्त जिन पात्रों के माध्यम से कथा में परिवर्तन दिखाया है, वे सब विदेशी अथवा महानगर से अलग पात्र हैं। यह तथ्य ऐतिहासिक सत्य को काफी दूर कर देता है। लगता है, लेखक की दृष्टि महानगर की सामंतवादी व्यवस्था और उस शासन के वैभव विलास में सोई जनता की मुतप्राय दिखाने की रही है, महानगर से इतर पात्र ही उस सोई आत्मा में बेतना मर सकते थे और सामंतशाही के सिलाफ विद्रोह करने में सफल हो सकते थे। लेखक का सम्पूर्ण श्रम मणिबंध जैसे उच्च पात्रों एवं उनके वास पास रहते हुए नोलूफर, वेणा, हेका, जपाप, जामेन-रा वापि के जीवन को चित्रित करने में लगा रह जाता है। महानगर के सामान्य नागरिक की जिन्दगी को उसने अत्यांश भी स्पर्श नहीं किया है। इसलिए उपन्यासका यथार्थ रूपावली बनकर रह गया है। कथा में अनेक लम्बे विवरणों को भरमार भी वास्वाच में बाधक हैं। उपन्यास में तीन पक्ष होते हैं जैसे हैं, जो जहाँ तहाँ कथारस को विस्वाद्य करते रहते हैं। (१) संवादों में आधुनिक युग के अर्थबोध और उनका व्यर्थ का विस्तार, (२) हत्याओं के बूँट पर कथा के मोड़ की प्रवृत्ति, (३) वैद्यो घटनाओं में निहित कथावस्तु का जीवन।

उपन्यास का कथानक प्रायः वर्णनात्मक ढंग पर नियोजित है, किन्तु उसमें अन्य शिल्प रूपों का भी सहारा लिया गया है। पात्रों के चरित्र को स्पष्ट करने के लिए पूर्ववृत्तात्मक प्रणाली का उपयोग हुआ है। ये पूर्ववृत्त स्वयं पात्र प्रस्तुत नहीं करते, बल्कि लेखक स्वयं उनको जोर से व्याख्या करता है।<sup>१</sup> कहीं कहीं ये पूर्ववृत्त पात्र स्वयं उजागर करते हैं।<sup>२</sup> कहीं स्मृति प्रणाली के माध्यम से भी विगत जीवन स्पष्ट किया गया है।<sup>३</sup> घटनाओं के बीच मानसिक अन्तर्द्वन्द्व या मानसिक तनाव और कितना प्रवाह-परिवर्तन के द्वारा भी इसे अभिव्यक्ति दी गई है।

ऐतिहासिक उपन्यासों में वातावरण के द्वारा वर्णित अतीत को साकार करना अनिवार्य होता है। 'मुर्दों का टीला' में वातावरण निर्माण के लिए लेखक ने पर्याप्त सामग्री देने का प्रयत्न किया है। मोहन-जो-दहो के परिवेश को उजागर करने के लिए उसने समकालीन देशों छबब एवं विदेशी राज्यों का संकेत दिया है। कोकट राज्य को जिन्दगी को हल्के ढंग पर स्पर्श करने का प्रयास किया है। समकालीन प्रसिद्ध सम्राट फराऊन का बार बार नाम याद दिलाता है। और मणिबंद को मि० के शासन फराऊन के समान शक्तिशाली बनने का कामना करता है। मोहन-जो-दहो को सम्यक्ता व्यापारियों को सम्यक्ता था। महानगर एक गणतंत्रात्मक प्रणाली के द्वारा संचालित होता था और गणपति प्रायः धनी श्रेष्ठ हुआ करते थे। श्रेष्ठगण जलोत्तों के द्वारा विदेशों से व्यापार करते थे और यथेष्ट धन कमाकर महानगर की समृद्धि में सहायक होते थे। पर्याप्त सम्पत्ति होने के कारण दास-दासियों का क्रय-विक्रय एक सामान्य बात थी और उनको सामाजिक स्थिति अत्यन्त घृणित थी। वर्तमान हरिजनों के समस्त समकदा उन्हें रखा जा सकता है। मुदाई में जो विशाल स्नानागार मिला है, इतिहास-कारों के अनुसार लगता है मोहन-जो-दहो के लोग विशेष धार्मिक अवसरों पर यहां सार्वजनिक स्नान किया रहते होंगे। लेखक ने इस ऐतिहासिक अनुमान को

१ 'मुर्दों का टीला', पृ० ८३-८४

२ वही, पृ० ६८-७२, ६०-६१

३ वही, पृ० २७८-७९

(ख) कार कर महानगरवासियों को धार्मिक उत्सवों पर यहाँ नाना करते हुए दिखाया है । द्रविड़ सम्प्रदाय मूर्तिपूजक था और प्रत्येक हाथि को देवा प्रतीक तथा लाभ को देवी प्रसाद समझता था । महानगर का प्रत्येक वासी बाहे वह सामान्य नागरिक हो या वैष्णव सभा अंधविश्वासी हैं । वे सूर्य, महागार्ग, महादेव, शिवलिंग, गुरु आदि का पूजा और जादु टोना में विश्वास करते हैं । जीवन में सफलता के लिए उपन्यास का प्रत्येक पात्र अहिराज और महाभार्ग का उपासना में तल्लीन होता हुआ दिखाया गया है । अहिराज और महाभार्ग को प्रशन्न करने के लिए विशाल उत्सव किये जाते हैं जिसमें प्रत्येक नागरिक भाग लेता है । बुरे कर्म करने पर वे अहिराज में मग्न रहते हैं । उनका दृष्टि में अहिराज का शक्ति अपरिमित है । महान्तसव के अवसर पर महाभार्ग का उपासना में बृद्ध पुराजा कहता है--

‘हे महिमामर्ग माई हमारा अन्न तेरा करुणा है ।

हमारा जीवन तेरा दया है । अज्ञान का अपराध ध्यान में रखकर तु हमें दंड न दे । देन, सारा महानगर, दूर दूर के ग्रामवासी आज तेरे चरणों पर अपने पापों का प्रायश्चित्त करने जाये हैं । पथ के दरयु और देवियों, प्रेतों तथा नारकाय पिशाचों का दमन करने वाली माता, रत्नगर्भा, गंगाराम्बिका, जावा के बहारथल से मिलकर तीव्र श्वास लेने वाली, महागौरवशालिनी, तु प्रमात की उषा के समान पवित्र और निर्मल है । मिथ्यासी देवता ओमिरिस को परम शक्ति स्वीकार करते हैं । नोलुफर, हेका, ओमिरिस देवता से बार बार दया को याचना करते हैं तथा उससे मग्न रहते हैं । अंधविश्वासों के कारण वे इसकी मोहन-जो-दड़ी के देवताओं के से वैष्ट समझता हैं और उन्हें पर्याप्त अन्न नहीं करते ।

इस प्रकार लेन्क ने अज्ञान को उजागर करने के लिए वातावरण का कुशलतापूर्वक निर्माण किया है, किन्तु कुछ स्थलों को उसने जानबूझ कर छोड़ दिया है । यदि उस पर पर्याप्त ध्यान दे सकता तो उपन्यास का वातावरण और भी सघन और जीवन्त हो सकता था । वह उपन्यास को सम्पूर्ण बना

महानगर पर ही गामित रूप पाता है । प्रागैतिहासिक ज्ञात का सम्पूर्ण युग और उसकी परिस्थितियों का चित्र देने में वह असफल रहा है । महानगर का गणतंत्रात्मक प्रणाली को स्पष्ट करने के लिए गण के स्वयं, उनके गठन आदि को केवल अस्पष्ट सूचना मात्र दी गई है, क्या में उसकी कोई तैवर प्रदान नहीं किया गया है । उपन्यास में प्रस्तुत विवाद को लेकर उसमें पर्याप्त गुंजाइश था । लेकिन योगिराज को जिस तपस्या का उल्लेख उपन्यास में करता है, वह सदा क्या से अलग बना रहता है । और जब भूकम्प में सारा महानगर ध्वस्त हुआ, वे भी धरती में समा गये ।..... केवल एक ऐतिहासिक संकेत देने मात्र के अतिरिक्त योगिराज उपन्यास को कोई संजोवनी नहीं देते । नालु फर और हेका भागते हुए एक ऐसे गांव में पहुंचती है, जहां एक योगी देवता को प्रसन्न करने के लिए अमानुषिक ढंग से स्त्रियाँ बलि दे रहा है, अदालु० ग्रामवासियों उस ओर प्रसन्नता से देख रहे हैं, नालु फर और हेका मयमात होकर वहाँ से भाग आता है । इस प्रसंग की मुख्य क्या से सम्पृक्त करने की आवश्यकता थी जिससे युग का सांस्कृतिक वातावरण और भी सुस्तर हो सकता था । मणिबन्ध एक समृद्ध गांव में जाता है, लेकिन लेकिन वहाँ के जनजावन की अभिव्यक्ति देने में कतरा गया है । बर्बर आर्य कोकट पर आक्रमण करके वहाँ अधिकार कर लेते हैं और द्रविड़ों की शिशु पुजा को देखकर हँसते हैं । इस प्रसंग की मुख्य क्या से जोड़कर तथा लिंग पुजा की परम्परा को विस्तृत रूप दिया जा सकता था तथा इसी के आधार पर दो संस्कृतियों की पारस्परिक तुलना तथा तैवर दिया जा सकता था । आर्यों से वस्तु कोकट वासी मोहन-जो-दड़ो भाग कर आते हैं, किन्तु यहाँ के लोग उन्हें सहानुभूति नहीं देते, वे भिन्नारियों की तरह मटकते हैं । ये प्रसंग ऐतिहासिक औचित्य के विपरीत है, क्योंकि सैधव सभ्यता समृद्ध एवं सम्य समझी जाती है । ये समस्त प्रसंग स्थल उपन्यास के वातावरण को जीवन्त बनाने में हत्का कर देते हैं । लेकिन वासों के इतिहास के उद्धार में ही कुछ अग्रसर हो सका है । पर गतिमती मानवता का इतिहास जिसे 'मुर्दा का टीला' में

अभिव्यक्त होना चाहिए था, वह केवल दासों का हाँ तो नहीं है। द्रविड़ सभ्यता का इतिहास-चित्र भी बहुत उमर का सामने नहीं आया, जिसका अतीत लेखक ने काकट से जावा तक देखा है।

उपन्यास के आकार को देखते हुए पात्र बहुलता व्यवस्थामाविक है, लेकिन उनके चरित्र-चित्रण में लेखक का दृष्टि बहुत संकुचित रहा है। एक तो वह आभिजात्य और दास-दासियों तक हाँ पात्रों का समावेश कर पाया है, उनका भी कोई जोवन्त रूप नियोजित नहीं हो सका है। दूसरे जो सजीव पात्र हैं भी, उन्हें लेखक ने आग्रह वर वमत्कारों और अत्युक्तियों का घर बना दिया है। नोलुफर और विल्लिभिपुर सजीव पात्र हैं, लेकिन अन्त तक वे विश्वसनीय नहीं बन पाते। उनका चरित्रगत परिवर्तन छटाव और अविश्वास उत्पन्न करने वाला है।

उपन्यास में स्थिर अथवा सपाट पात्र दूरे नहीं जा सकते। पात्रों के विभिन्न चारित्रिक परिवर्तन एवं विकास पाठकों के कुतूहल एवं आकर्षण को बनाये रखने में समर्थ है। लेखक ने उपन्यास के माध्यम से अपना मार्क्सवाद या इन्डात्मक मौलिकवाद को विचारधारा को सम्प्रेषित करने का प्रयास किया है, इस कारण पात्र अधिकतर वर्गीय हो जुने गए हैं। विचार आग्रह के कारण हो सीमित क्षेत्रों में पात्रों का चयन कर सका है। इसलिए लोकजीवन के पात्र यहाँ स्थान नहीं पा सके हैं। मणिबंध, जामेन-रा, नोलुफर, विश्वजित, वेणी, विल्लिभिपुर, अपाप, हेका, चन्द्रा, अदायप्रधान एवं गणपतिजन सब वर्गीय एवं गतिशील पात्र हैं। पात्रों के चरित्रगत विकास का पूर्व अनुमान पाठक सहज ही नहीं लगा सकते, क्योंकि प्रत्येक पात्र परिस्थितियों के अनुसार परिवर्तित होते रहते हैं। वर्गीय चरित्र होते हुए भी उनको व्यक्तिमत्ता समाप्त नहीं हो जाती। उनकी अपनी व्यक्तिगत चारित्रिक बुनावट भी है और वह अधिक रोचक एवं आकर्षक है। मणिबंध महानगर का महाश्रेष्ठ, अपार भैरव्य का

स्वामी विमल विलासो एवं क्रूर है। किन्तु भी सुन्दर यौवना को देखकर उसे प्र-  
 प्राप्त करने का कुटिल प्रयास उसके लिए सहज है। नारी उसको कमजोरी है,  
 लेकिन वह उसे केवल मोग को सामग्री से ज्यादा महत्त्व नहीं प्रदान कर सका है।  
 ऐश्वर्य के अहंकार एवं शक्ति के बल पर वह स्वामी बनने का प्रयास करता है न  
 कि अपने व्यक्तित्व एवं सहृदयता के आधार पर। पात्रों का चरित्रगत परिवर्तन  
 अधिकतर अधिकार लालसा एवं दूसरे पात्रों के सम्पर्क और प्रेरणा के कारण  
 होता है। मणिबंध अत्याचारी तो पहले ही था, दास-दासियों पर कोड़े  
 बरसाना एवं अपने रथ के नोबे निरोह नागरिकों को कुबल देना तो साधारण  
 बात थी, लेकिन आमेन-रा द्वारा प्रेरित एवं उत्तेजित करने पर उसको क्रूरता एवं  
 अत्याचार आत्तायी का रूप ले लेती है। आमेन-रा के सम्पर्क में एवं प्रेरणा के  
 द्वारा वह सम्राट बनने का प्रयत्न करता है और बलात् दमन चक्र के आवेष्ट में  
 सार्वजनिक हत्याकाण्ड एवं युद्ध के वातावरण का सृजन करता है। मित्र के  
 शासक फराउन के समान बनने की प्रक्रिया में वह तैमूर और कोज जैसा व्यवहार  
 करने लगता है। लेकिन उसका यह निष्ठुरता और क्रूरता किन्हीं-किन्हीं स्थलों  
 पर एकदम क्लिन्न होती दिखायी देती है। सम्राट बन जाने पर भी जब वेणा  
 महल छोड़कर भाग जाती है, उस समय एक विदिप्त प्रेमा को मांति उसके पीछे  
 भागता है। अपने अत्याचारों की सोचकर कभी-कभी उसका मन प्रबल अन्तर्द्वन्द्व  
 में घुमड़ने लगता है<sup>१</sup> तो कभी-कभी भिलारियों एवं दासों और सारथि तक के  
 प्रति द्रवित हो जाता है<sup>२</sup>। उपन्यास के अन्त में जब वह अपने पिता को अनजाने<sup>३</sup>  
 ही हत्या कर देता है, उस समय हृदय निश्चलता के साथ हाहाकार कर उठता है।

१ 'मुर्दों का टीठा', पृ० २२०-२२

२ वही, पृ० २३५

३ वही, पृ० ५७७-७८



आमेन-रा गम्भीर कृतनासिज एवं कुवृत्तियों का प्रताक है । वह मणिबंध के चरित्र का सहायक बनकर आता है और उपन्यास में चित्रित वर्ग संघर्ष का वहां सम्मान कारण बनता है । रामतंशाहो के पोषण के लिए जितना बर्बर वह बनता है, मणिबंध नहीं । नालुफर उपन्यास का सबसे आकर्षक एवं सज्जव चरित्र है । श्रोत दासों होते हुए भी अपने सौन्दर्य के बल पर अतुल ऐश्वर्य की स्वामिनी बनती है । उस समय अपने दासत्व को भुलकर विलास एवं अहंकार के मद में डूबा रहती है, लेकिन मणिबंध द्वारा दुकराये जाने पर वह सिंघनी बन जाती है । उनका अपूर्व साहस और शौर्य देखकर हठात् आश्चर्य होने लगता है । तिरन्कृत होकर उसका चारित्रिक परिवर्तन संवेदनापरक है । उसे अब दासत्व को और नारोत्व की अनुभूति होती है । उसके चरित्र में नारा विज्ञान का कुशल संयोजन किया गया है । वह वेणो को हत्या करने का प्रयास करती है, लेकिन बाद में कोमल नारो-हृदय के कारण यह विचार त्याग कर विल्लिमिधुर को निश्चलता पर विमुग्ध हो जाती है । जितना सुख उसे विल्लिमिधुर की पत्नी बनने पर मिलता है, उतना वैभव विलास की स्वामिनी बने रहने पर नहीं । विल्लिमिधुर का युद्ध की ओर प्रयास करते समय उसका नारो-हृदय मोहित हो उठता है, यहाँ उसका पूर्व चरित्र एकदम दबा हुआ रहता है और स्वाभाविक नारो मुतर हो उठता है । पति के अज्ञात अवंगल आशंका से उसका मन कांप उठता है और वह उसे जाने से रोकती है । लेकिन पुनः वह निर्बलता को त्याग कर वेणो के प्रासाद में निश्चक जाती है, वहाँ उसकी हत्या हो जाती है । स्पष्ट हो जाता है कि वह कायर नहीं, बल्कि नारो-हृदय मुतर हो उठा था । वेणो एक नर्तकी और विलास की मृगतृष्णा की जकाजोंध में लिप्त रहने के सिवा और कुछ नहीं बन पाती, लेकिन अन्त में उसका भी चारित्रिक परिवर्तन दिखाया गया है । कहीं तो उसका पूर्व प्रेमी विल्लिमिधुर उसकी आँखों के सामने बधिर के हाथों मारा जाता है वह सीत्कार तक नहीं करती लेकिन उसी के लिए वह मणिबंध के ऐश्वर्य की छोड़कर विनिम्न होकर मागती है । वह अब मणिबंध को दूसरे रूप में देखती है । वह कहती है-- 'तुम हत्यारे हो । तुम नर के रूप में पिशाच हो... तुमने उसे

मार डाला ... तुम्हें निष्ठुर देव ... तुम्हें उसे मार डाला ... तुम कायर हो  
 ..... वह महावीर धार्मिक ... वह नायक था ... हिन्दू संसार तुम्हें घृणा करता  
 है नारकाय पशु..... ।

विल्लिभिदुर एक निराल, कोमल एवं पवित्र हृदय वाला काष्ठ  
 देववाता गायक है । उसका अपूर्व गहनशालता सामान्य मनुष्य से उठाकर देवत्व के पद  
 पर प्रतिष्ठित करता है । प्रेमिका देवा के विश्वासघात पर उसमें कहीं मा उठना  
 नहीं दिखाई देती यहाँ तक कि जब वह वयं उसको हत्या करने का इच्छा से जाता है,  
 उस समय भी वह उसे क्षमा कर देता है और समझता है कि जब मा वह वापस लौट  
 कर चली आयेगी । बन्धु और नालुफर का प्रणय प्राप्त करने का मा उसे गौमाग्य  
 मिलता है, और ठुकराये लोगों के प्रति आन्त महानुभूति रखता है । नालुफर उसे  
 कायर एवं क्लेश समझता था, लेकिन यहाँ विल्लिभिदुर एकाएक शीषियों के प्रति  
 प्रवृत्त होकर विद्रोहियों का नेता बन उठता है । युद्ध में जितना वारता से वह  
 लड़ता है, उस समय महावीर बन जाता है । घायल होकर मणिबंध का बंदो बनता  
 है और पत्नी नालुफर का मुँह गले में लटका कर गंधार काल का मांति दिखाई देता  
 है । लेकिन कहीं-कहीं उसका गांवों का तरह अहिंसा पर माधण देना खट्कता है ।

विश्वजित का चरित्र अर्धत रहस्य का मांति बना  
 रहता है । वह कभी महानगर का सम्मन्न भिष्ट था लेकिन सब कुछ सोकर भित्तारो  
 बन चुका है । सामंतशाही के उत्थाचारों का उसे नजदीक से अनुभव है इसलिए उसके  
 विरोध में वह नगर में हमेशा मंत्र फुंकता है । विद्रोहियों को उधेजित और चेतन करने  
 के लिए यह भित्तारो तो साक्षात् लौह पुरुष का मांति दिखाई पड़ने लगता है ।  
 मणिबंध के सर्वनाश को कल्पना मात्र से ही वह गद्गद् हो उठता है, लेकिन यहाँ विश्वजित  
 उपन्यास के अन्त में वात्सल्यवश एकदम निरोह हो उठता है । यह जानकर कि मणिबंध  
 महानगर का सम्राट उसका ही पुत्र है, उसे पुत्र कहकर अंकेमें लेने के लिए पागल हो उठता  
 है । अपाप, देका दासवर्ग या शीषियों के प्रतिनिधि हैं । इस प्रकार प्रत्येक चरित्रों  
 का अद्भुत आकर्षण और उनकी पर्याप्त गतिशीलता स्पष्ट है, लेकिन जैसा कि

पहले इंगित किया गया है कि इन पात्रों का चरित्रगत आचरण सामित वायरे में हा केंद्रित रह गया है। मणिबंध एक विलासा का मुक भेषिष्ठ एवं सम्राट बनने की कामना में स्था-  
चारी और क्रूर के गिवा और आगे नहीं बढ़ पाता। विरिलभिपूर पवित्र हृदय वाला  
गायक एवं विद्रोहियों का नेता के अलावा और क्या बन पाता है। अमेन-रा तो एक  
कुचक्रा सामंतशाही का पौषण करने वाला ही बना रह जाता है। विजयजित एक  
विजिप्त पागल से आगे वहां जा जाता है। इन चरित्रों के स्वभाविक एवं जीवनगत  
सामान्य आचरणों का लेखक पूरी नहीं कर सका है। नाहुफर के चरित्र में अवश्य वह  
अधिकतर शक्तियुक्तपूर्ण सा दिखाई देता है।

पात्रों के चरित्र प्रकाशन में लेखक ने स्वयं अपना और से अधिकतर वर्णन  
प्रस्तुत किया है अर्थात् वर्णनात्मक प्रणाली के द्वारा चरित्र-चित्रण विन्यस्त करने  
का प्रयास किया है, लेकिन चरित्र-चित्रण की अन्य प्रणालियों का भी यथावसर उपयोग  
किया है। पात्रों के चरित्रिक परिवर्तन के समय चित्रित अन्तर्द्वन्द्व एक और मार्मिक  
बन पड़े हैं, दूसरी ओर वे चरित्र प्रकाशन एवं संज्ञा में सहायक हैं। चरित्र विकास की  
संगति दिखाने के लिए पर्याप्त रूप से पात्रों के पूर्ववर्तियों का भी प्रकाशन किया गया है।  
पूर्व घातमक प्रणाली के अतिरिक्त कहीं-कहीं स्वप्न प्रणाली एवं चेतन प्रवाह पद्धति का  
भी आश्रय लिया है। एक दासों अपने बच्चे को मृत्यु हो जाने पर गीत गाता है और  
उस गीत को सुनकर मणिबंध दिवा स्वप्न में देखता है<sup>१</sup>। नाहुफर गायक का प्रेम प्राप्त  
करने के बाद भी आशंकित रहता है। कहां वह मणिबंध के हृदय उस प्यार की हानि न  
ले और यह आशंका उसके मन में अचेतन बनकर प्रताकों के माध्यम से व्यक्त होते हैं<sup>२</sup>। कहीं-  
कहीं नाम विशेष के अनुसार समनार्थक को दूसरे नाम से सम्बन्धित स्मृतियों की उभार कर  
मनोवैज्ञानिकों की शब्द-सह-स्मृति परीक्षा प्रणाली का अपारिचित प्रयोग-सा किया है।  
इससे पात्र के मोतरी संघर्ष के अनावरण में सहायता ली गई है<sup>३</sup>।

पात्रों के स्वभाव, मनः स्थिति और संस्कारों का अध्ययन करने के लिए संवादों  
से विशेष सहायता ली गई है। अधिकतर संवाद संक्षिप्त ही हैं। और परिस्थिति के  
अनुसार पात्रों की मानसिक स्थिति की उजागर करने में सक्षम हैं। संक्षिप्त संवाद प्रभावा-  
भिव्यंजक बनकर आये हैं, जैसे --

‘उसने कहेका से कहा --’ आज मणिबंध प्रासाद के सब गुप्तपथों  
को अवश्य दूढ़ेगा। ‘फिर हंसो, ‘किन्तु उसे मिलेगा क्या ? कुछ ?’

वह फिर धीरे से हंस दी। कुछ देर बीत जाने पर उसने कहा--‘के हेका

‘हुं ।’

‘ऐसे कितने दिन बिताने होंगे ?’

‘हेका चुप रहो ।’

‘पर अब मैं यहाँ नहीं रहूँगी ।’

‘क्यों ?’

‘सोचती हूँ ।’

लेकिन जहाँ कहीं संवाद लम्बे-लम्बे विवरणों, माषणों के रूप में व्यक्त हैं, वहाँ स्वभावतः पटनायका में व्याघात उत्पन्न हुआ है । विद्याप्त विश्वजित और कवि-गायक विल्लिपिदूर यदि लम्बे माषण और कथात्मक संवाद मुसर करते हैं तो वहाँ स्वाभाविकता इतनी नहीं रहती, क्योंकि यहाँ उनका प्रकृति के अनुकूल उपर्युक्त नियोजन प्रासंगिक है, किन्तु जब नोलुफर, हेका, मणिबंध और जामेन-रा जैसे पात्र माषण देने लगते हैं या काव्यमय वाक्य बोलने लगते हैं, वहाँ उसका स्वाभाविकता धारित होने लगती है । पात्रों के स्वभाव एवं संस्कारों के अनुकूल संवादों की विविधता अवश्य हो प्रशंसनीय है । सामंत सामंतों का तरह दाम दासों को भांति, सैनिक सैनिकों को भांति और कवि कवियों को हो मंगिमा प्रस्तुत करते हैं । इसके अतिरिक्त पात्रों के हाव-भाव एवं मंगिमाओं को भी संवादों के माध्यम से अभिव्यक्ति दी गई है । वस्तुतः संवाद कथानक एवं पात्रों से सम्पृक्त होकर नियोजित हैं ।

उपन्यास की भाषा वर्णित काल के अनु रूप है । यथासंभव उसे प्रागैतिहासिक वातावरण एवं संस्कार से जोड़ने का प्रयास किया गया है । युग की सांस्कृतिक स्थिति को उजागर करने के लिए संस्कृत एवं मिश्र शब्दों का अवसरानुकूल उपयोग किया गया है । काव्यमयी भाषा बढ़ करने में शायद लेखक का यह दृष्टि रहा है कि प्रागैतिहासिक काल का जीवन अधिक अनावृत, विलास एवं सुसंस्कृत रहा होगा । वर्णन की बहुलता अवश्य कथानक की गति में बाधक है । परिस्थितियों एवं पात्रों की मनःस्थितियों के अनुकूल वर्णन की संक्षिप्त

स्वें विस्तार दिया गया है । भाषा में कल्पना की उड़ान और सज्जा, उपमाओं एवं प्रतीकों का विन्यास, बिम्ब ग्राह्य योजना, अनुभूति प्रवणता एवं भावात्मकता को तोड़ करने के लिए उपन्यस्त किया गया है । लेकिन कहीं-कहीं अधिक लम्बे विवरण और अस्पष्ट वाक्य विन्यास जिसको कथा से कोई सम्बन्ध नहीं है, वहाँ भाषा की कलात्मकता एकदम ढह कर गिर जाती । उपन्यास के अंतिम परिच्छेद को भाषा इसी प्रकार की है ।

अन्त में कहा जा सकता है कि उपन्यास में चित्रित युग जीवन की जिस व्यापक एवं गहराई से सम्प्रेषित करने की अपेक्षा थी, उसे विन्यस्त करने में लेखक अफ़सल रहा है । वह केवल अपना विचारधारा के प्रक्षोभ के कारण, संकुचित घेरे में घूमता रह जाता है । लेकिन एक अछूते क्षेत्र को जिस कलात्मकता से स्पर्श किया है, मात्र वहाँ अपने आप में महत्वपूर्ण है ।

चारुचन्द्र लेख (१९६३)

हजारी प्रसाद द्विवेदी ने अब तक दो उपन्यासलिखा है । उनका प्रथम उपन्यास 'बाणभट्ट की आत्मकथा' आत्मकथात्मक शिल्प विधि में संग्रहित नवान शिल्प रूप तथा भाववस्तु के अभिनव संगठन के कारण काफी प्रसिद्धि प्राप्त कर चुका है । चारुचन्द्र लेख इसकी अपेक्षा शिल्प के बिहाराव का मसौदा प्रस्तुत करता है । यद्यपि उन्होंने इसमें सर्वथा एक अछूते क्षेत्र को स्पर्श करने का प्रयास किया है, तथापि वस्तु संगठन में जिन शिल्प मुहावरों, कथा शिल्प एवं चारित्रिक व्यक्तित्व को उमारा है, वह ठीक तरह से अन्वित नहीं हो पड़ा पाया है । १२ वीं-१३ वीं शताब्दी के जिस काल को सामाजिक, सांस्कृतिक एवं राजनैतिक चेतना को उजागर किया गया है, उसके प्रस्तुतकरण में चरित्र संगठन एवं कथा-विधान बिहारा बिहारा एवं आरोपित सा लगता है । सत्य यह है कि

१ हजारी प्रसाद द्विवेदी : 'चारुचन्द्र लेख'—राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं० १९६३

उनके निबन्धों का विशेषताएं इसमें प्रक्षेपित हो गई हैं। लोजपूर्ण एवं भावुक शैली जैसा कि इनके निबन्धों का विशेषता रही है, प्रस्तुत कृति में अनायास मुखर हो गई है।

हिन्दो को कई एक औपन्यासिक कृतियों में वर्तमान परिस्थितियों को अतीत के परिपार्श्व में फांफो का प्रयत्न किया गया है। दूसरे शब्दों में, अतीत को आधुनिक दृष्टि आयामों के अन्तर्गत परमा-समका गया है। इस प्रक्रिया में एक ओर अतीत वर्तमान के लिए अधिक अर्थवान और महत्वपूर्ण बनता है और दूसरी ओर समकालीन अनुभूति किसी विशिष्ट काल के परिप्रेक्ष्य में साव्रता और गहराई की विभिन्न मुद्राएं प्राप्त करता है। इस तरह परम्परा को हम सर्वथा एक नये रूप में पहचानने का प्रयास करते हैं और आधुनिकता के साथ उसकी सर्जनात्मक सम्पृक्ति करते हैं। दुर्भाग्यवश हिन्दो कथा साहित्य में परम्परा का उपयोग शक्तिशाली तथा भावुकताप्रधान हो रहा है। इन रचनाओं में लेखक परम्परा के प्रति अद्वापूर्ण अधिक दितार पड़ते हैं, बजाय इसके कि वे इनके सर्जनात्मक पुनर्मिर्माण का कार्य करते। हजारों प्रसाद शिवेदा का दूसरी रचना 'चारु चन्द्र लेख' इस दृष्टि से उत्तेजनोप उपवाद हैं। इसमें लेखक ने आधुनिक स्थितियों को केतना के सत्य बारहवीं-तेरहवीं शताब्दी के आंतरिक कलह से जर्जर और तांत्रिक साधना के मोह में, पथप्रष्ट भारतीय जीवन में उस युग की अराजकता, विशृंखलता, नैतिकहीनता और मुद्रता के सुत्र और उनकी परिणति लोजने का प्रयास किया है।

दिककाल की माप में अधोरनाथ ने चंद्रदोप की उपत्यका में चंद्रगुहा के पिछले हिस्से में उदुंक्ति प्रतिलिपि प्राप्त की, उसका काल है ईसा की बारहवीं-तेरहवीं शताब्दी और घटनास्थल है आर्यावर्त-- राज का



उत्तरी भारत । यों प्रसंगतः मध्य एशिया, चीन, तिब्बत, किरात आदि देशों के रोचक विवरण हैं और केवल प्रसंगतः आ गये संज्ञाओं से कुछ अधिक हा है । कथा में राजनीति के बांधपेच हैं, प्रजातंत्र का जयघोष है, तांत्रिक और बौद्धिक साधनाओं को मनोवैज्ञानिक व्याख्याएं हैं, सिद्धों की सिद्धियों के चमत्कार हैं, गोरक्षनाथ के योग का प्रताप हैं, पट्टनटकलाचल कृष्ण का लोला का ज्ञान है, सामंती समाज-व्यवस्था पर प्रकाश है, रणनीति की विवेचना है, देश में मोने के रिजर्व स्टाफ को समाप्ति को घोषणा है और मुद्रा स्फोटि की समस्या है, विदेशी आक्रमण है, इस्लाम की विशिष्टता भी है और देश-प्रेम का पुकार भी, आश्लेष में छेटी हुई बाहुरं भी हैं और लगातार मांगतो हुई मुद्राएं भी । इसमें कोटिवेधो रस भी हैं और ममिदी दृष्टि भी, अमोघबाहु मविष्यवाणियां भी हैं और पृथ्वी से पराजित होने वाले ग्रह नक्षत्र भी ।

ध्यान से देखने पर उपन्यास में एक मुल कथा (मुख्य कथा) नियोजित है । उज्जैन के राजा सातवाहन एक प्रसिद्ध सिद्ध सांढो मौला की सौज करते- बकरते मिल जाती है बत्तीस गुणों से सम्पन्न, अतीव सुन्दरी चंद्रलेखा । वह तपस्वी नागनाथ की सौज में, हाथ में मौजन की घाली लिए हुए मटक रहो है । वह इस कार्य में राजा सातवाहन से सहायता की याचना तथा उनका राना बनने का निमंत्रण देतो है । राजा इसके निमंत्रण को स्वीकार कर, घोड़े पर बिठा कर उसे राजधानी ले जाता है और विवाह कर लेता है तथादिये गये वचन के अनुसार तपस्वी नागनाथ की भी दुंद निकालता है । वह तपस्वी कोटिवेधो रस की सिद्ध करने में संलग्न है, इसके लिए बत्तीस गुणों से सम्पन्न रानी चंद्रलेखा की आवश्यकता होती है और रानी से इस कार्य के लिए सहायता मांगता है ।

पुरे देश में विदेशी आक्रमण से सामान्य नागरिक मयमोस्त एवं संव्रस्त है, क्योंकि सम्पूर्ण देश छोटे छोटे राज्यों में विभक्त और विचिन्न है । वे परस्पर स्वार्थ, कलह एवं वैमनस्य के कारण विश्वासघात एवं विदेशियों की सहायता कर रहे हैं । प्रजा की नैतिक शक्ति क्षीण होती जा रहो है । देश की

एकता के सूत्र में बांधने वाला कोई प्रबल शासक नहीं मिल रहा था । प्रतापी पृथ्वीराज और गहड़वारी ओज जयिन्नचन्द्र की शक्ति एक-दूसरे की ईर्ष्या एवं वैमनस्य के कारण कालकवलित हो चुकी है । प्रबल चन्देल नरेश परमादिदेव की शिरायें बुझ चुकी हैं । इस विकट एवं संकटापन्न स्थिति में मंत्री विद्याधर भट्ट, पुरोहित धीर शर्मा, राजा सातवाहन को कुशल नेतृत्व एवं विदेशियों को पदाक्रान्त करने के लिए उत्तेजित एवं प्रेरित करते हैं, लेकिन पूर्व इतिहास देखते हुए उन्हें मय है कि कहीं राजा सातवाहन रानी चंद्रलेखा के मोहक सौन्दर्य के सम्मोहन में अपना कर्तव्य न भूल जाय और देश को नौका और भी डगमगाने लगे । रानी चंद्रलेखा यहां अत्यन्त महत्त्वपूर्ण कार्य करती है । वह देश के सामान्य नागरिक को बेतन करने के लिए धुम-धुम कर व्यक्तिगत सम्पर्क करती है, इस कार्य में स्वयं राजा सातवाहन की सहायता देता है । उसकी प्रेरणा से राजा सातवाहन जनजागरण के कार्य में संलग्न रहता है, दूसरी ओर रानी चंद्रलेखा स्वयं इस कार्य को छोड़कर कोटिवेधी रस की सिद्धि के लिए तपस्वी नाथनाथ के पास चली जाती है । रस तो सिद्ध नहीं हो पाता, उल्टे नाथनाथ की मृत्यु हो जाती है और रानी चंद्रलेखा विद्विग्ण होकर सिद्धियों के पोखे पागल बनी फिरती है ।

राजा सातवाहन आक्रान्त तुर्कों को पदाक्रान्त करने के लिए विद्याधर भट्ट की सहायता से तैयारी करते हैं । साथ ही देश में घुंढकेश्वर साधु का भी दल कुच्छ एवं उत्पात मचाता फिर रहा है । इन घुंढकों के दल का भी मुलौच्छेदन करना था । रानी चंद्रलेखा भट्टकी हुई नाटोमाता के सम्पर्क एवं आश्रय में जाती है एवं पटुनटचपल कृष्ण की भक्ति के प्रति आसक्त होती है, उसकी प्रेरणा से मालव प्रदेश के साधारणजन, भट्ट आदि जिसमें मैना, बोधा प्रधान आदि भी सहायता देते हैं । घुंढकों से नाटो माता के आश्रम में हो कई बार मुठभेड़ होती है और बार-बार घुंढकों को ही पराजित होना पड़ता है । लेकिन एक संघर्ष में राजा सातवाहन और रानी चंद्रलेखा बाह्य होकर बिगड़ जाते हैं । स्वस्थ होने के बाद सातवाहन शत्रु से पुनः लोहा लेने के लिए अन्य राजाओं से सहायता पाने का प्रयास करता है । पर वे लोग सिद्धों और देवी-देवताओं के

चक्कर में पड़े हैं और कोई निश्चय करने में असमर्थ हैं । अन्त में सातवाहन को चंद्रलेखा से उस समय भेंट होती है, जब उसको प्रिय सहायिका मैना आत्मघात कर रही करती है, और वे दोनों भी आश्रय छोड़कर अन्धकार में भागने की कोशिश करते हैं । चेतना को प्राप्त क्रियाशक्ति नष्ट हो जाती है, और इच्छाशक्ति दिग्भ्रमिता है ।

इस प्रकार मुख्य कथा सूत्र नाममात्र की है लगभग दशोण सा । उसके साथ ही अनगिनत छोटे-छोटे प्रासंगिक और अवान्तर कथाएं भी जोड़ी गई हैं, जो एक दूसरे से मिल नहीं पाई हैं, बल्कि उनको अलग-अलग सत्ता से दिखाई देती हैं । कथा-वर्णन में लेखक ने कल्पना का बहुत अधिक प्रयोग किया है, और विभिन्न कथाओं को अंतर्वर्ती सूत्र के आधार पर जोड़ने के बजाय, बाह्य वस्तुनिष्ठता पर जोड़ने का प्रयास किया है । यहां लेखक की उर्वर कल्पना इतनी अतिरंजित हो गई है कि कथा की प्रतीति एवं व्यर्थ पूर्णतः खंडित और बिखरी दिखाई देती है । एक प्रकार से कथातत्त्व में ड्रास परिलक्षित होता है । कथानक तत्त्व का यह ड्रास आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासों से भिन्न प्रकृति एवं कोटि का है। जैसा कि पहले संकेत किया गया है, यहां कथा में बाह्य वस्तुनिष्ठता बराबर रही है-- कथा की बुनावट अंतः प्रयाण पर आधारित है नहीं है ।

कथा में कई प्रसंग चंद्रलेखा का अपना जीवन वृत्तान्त, राजा जयचन्द्र एवं रानी सुहवदेवी की कहानी, विष्णुप्रिया एवं नाटो माता के पूर्ववृत्त तथा कृष्ण भक्ति को तल्लीनता एवं युद्ध में राजा की सहायता के वर्णन कोटिवेधी रस को सिद्ध करने से सम्बन्धित अनुभवों की कथा, फक्कड़ सोबी मौला द्वारा वर्णित तिब्बत एवं मध्य एशिया के अनुभव, इतिहास ज्ञान को प्रसन्न

---

१ 'नैमिबंध्र जैन' : 'अधुरे साक्षात्कार', पृ० १०८

२ 'माध्यम', मई, १९६४, पृ० ७६

करने एवं उनसे आशीर्वाद लेने तथा तान्त्रिक और महायानी बौद्ध अभिचारों-  
 क्रियाओं की कथा, अज्ञानेय भैरव एवं मङ्गकाली के विचित्र प्रसंग, व्यासतीर्थ में  
 राजा अशोक बल्ल द्वारा शिवा बलि के अनुष्ठान की कथा, मैना, बौधा प्रधान,  
 अलहना आदि नटों द्वारा जन जागरण एवं राजा को विदेशी आक्रान्ताओं  
 को समूल नष्ट करने में सहायता आदि उपन्यस्त हैं। इन विभिन्न कथाओं के  
 नियोजन से एक तो मुख्य कथा का महत्त्व एकदम समाप्त सा दिखाई देता है,  
 साथ ही क्षीण एवं फीना होकर इतर प्रासंगिक कथाएं कभी-कभी अधिक  
 महत्त्वपूर्ण और प्रमुख लगने लगी हैं। मुख्य कथासूत्र अनगिनत छोटी एवं संकरो  
 पगडंडियों में यात्रा करता, भटकता, उलझता और बिखरता चलता है। लगता  
 है लेखक एक ही उपन्यास में बहुत कुछ (जो कुछ वह जानता है सब) कहने का  
 प्रयत्न करता है। और इसी कारण कथा का सम्पूर्ण ढांचा चरमरा उठा  
 है। कुल मिलाकर लगता यही है कि कथा के कहने एक अत्यन्त रोजक युग  
 की बहुमुखी सांस्कृतिक गाथा को पूरे विस्तार से कहने का लौम लेखक संवरण  
 नहीं कर सका है। वह उस युग के जीवन को उसके विभिन्न स्तरों पर विभिन्न  
 रूपों और आयामों में इतने विस्तार से जानता है कि उसे सभी कुछ मूल्यवान  
 और महत्त्वपूर्ण और सार्थक प्रतीत होता है। लगता है जैसे <sup>उस</sup> अगाध विराट  
 भण्डार में से चुनाव करना उसके लिए कठिन हो गया है और अधिक से अधिक  
 सामग्री प्रस्तुत कर देना ही उसे सर्वोत्तम उपाय जान पड़ा है। इस प्रक्रिया में  
 'चारु चंद्र लेख' एक 'उपाख्यान की बजाय कथा-सरित्सागर' जैसा कहानी  
 किस्सों का खजाना बन गया है, जिसमें एक में से दूसरा आख्यान तो निकलता  
 कला जाता है, पर कुल मिलाकर रचना का कोई कलात्मक रूप नहीं उभरता।

लेखक ने कथा-वर्णन में पाण्डित्य-प्रदर्शन, पाठकों को अधिक  
 से अधिक ज्ञान की सामग्री प्रदान करने तथा शोध और व व्याख्या को विचित्र  
 ढंग से मिलाने का प्रयास किया है। कथा के बहुत सारे हिस्से उसकी 'प्रामाणिक'

अनुभूति से निष्पन्न नहीं प्रतीत होते । कथा-पद्धति चित्र समोदाक प्रणाली को तरह उपन्यस्त की गई है यानि पात्रों की अतीत के परिपार्श्व में निश्चित चित्रों की भांति उनके निश्चित स्थानों पर टांग दिया गया है और परवर्ती इतिहास-विन्दु के आलोक पर खड़े होकर उनको समादात्मक परोक्षा को गई है और अंतिम भाग में पुनः सबको उतार कर उनके वास्तविक स्थान पर-- अफलता के अंधकार-- में भेज दिया गया है । विद्याधर, धीर शर्मा, अज्ञोभ्य मेरव, अमोघवज्र बोधा, नाटो माता, रानी चन्द्रलेखा आदिसे ही पात्र हैं जिन्हें राजा सातवाहन स्त्री कला समोदाक-- जो कि कथा का नैरेटर भी है-- परखता जाता है और अपनी टिप्पणियां करता जाता है ।

‘चारुचन्द्र लेख’ में विभिन्न लोक कथाएं और विभिन्न प्रोतों से संकलित एकत्रित किए गए हैं, जिसमें अधिकतर भाग ‘प्रबन्ध विन्तामणि’ पर आधारित है । यद्यपि लेखक ने विभिन्न प्रोतों से लिए गए कथासूत्रों को जोड़ने का प्रयास किया है, किन्तु इस प्रयास में वे सफल नहीं हो पाये हैं । कथा ‘नैरेशन’ की जिस पद्धति को लेखक ने स्वीकार किया है, वही औपन्यासिक ढांचा को बिखरने के लिए जिम्मेदार है । सम्पूर्ण कथा राजा सातवाहन की अपने वृत्तान्त अथवा आत्मकथात्मक पद्धति के रूप में लिखी गई है, लेकिन बीच-बीच में और भी कई ‘नैरेटर’ जुटाये गये हैं जो बारी-बारी से सातवाहन को तथा पात्र एक-दूसरे को कथा सुनाते हैं । सातवाहन के सम्पर्क में अथवा यों कहें कि उपन्यास में जितने भी पात्र पहली बार रंगमंच पर आते हैं वे अपनी अथवा कोई एक कहानी कहते हैं । विद्याधर मट्ट, सीदी मौला, जल्हन, बोधा प्रधान, मंमल आदि विभिन्न स्थलों पर कथा के विभिन्न अंशों का वर्णन करते हैं । रानी चन्द्रलेखा स्वयं एक प्रमुख नैरेटर है, वह स्वयं भी कथा कहती है तथा उसके द्वारा अन्य पुरुष में अपने ही अनुभव का वर्णन भी दिया गया है । चन्द्रलेखा द्वारा लिखे लम्बे पत्र को सातवाहन पढ़ता है, इस माध्यम से भी कथा का कुछ प



भाग संगठित किया गया है। कहीं-कहीं सातवाहन छिपकर या जानबूझकर मौन रहते हुए पात्रों के बीच परस्पर वार्तालाप या कथा को सुनाता है। यहाँ कथा की 'वायरिस्टिक पद्धति' नियोजित सी दिखाई पड़ती है। कथा स्थलों पर स्वप्न प्रणाली का भाव उपयोग किया गया है। इस प्रकार कथावर्णन में लेखक ने विभिन्न युक्तियों एवं रीतियों के द्वारा रोचकता एवं आकर्षण उत्पन्न करने का प्रयत्न किया है, पर सच्चाई यह है कि लेखक तथ्य एवं कल्पना में रेक्य उपस्थित नहीं कर पाया है, जिससे उपन्यास की अन्विष्टि हर स्तर पर दारित हुई है। साथ ही रचना के प्रत्येक स्तर पर बिखराव हो परिलक्षित होता है। देवीशंकर अवस्थी का आरोप है -- 'कथा के अन्तर्गत संगत Objective correlatives की खोज वस्तुतः शिल्प की खोज है और द्विवेदी जो के मन में शायद कहीं यह विद्यमान है कि कथ्य-- यानी विचार या भाव -- महान होना चाहिए, शेष सब गौण है। इस दृष्टिकोण के कारण सम्पूर्ण कथा-सामग्री से अपने को तटस्थ कर वे शिल्प के माध्यम से उसका विश्लेषण और विकास नहीं कर सके, उसको तमाम निहित सम्भावनाओं का अन्वेषण भी नहीं कर सके तथा जो सबसे अधिक आवश्यक कार्य था, उसका मूल्यांकन-- वह भी नहीं हो सका। यह कार्य शिल्प के माध्यम से ही सम्भव होता है और मेरा यह आरोप है कि लेखक को शिल्प के द्वारा अपनी सामग्री या विषयवस्तु का जो परिचर्या करनी थी, वह नहीं कर सका। इसे निष्ठा का अभाव भी कहा जा सकता है। परिणामस्वरूप प्रस्तुत उपन्यास में कच्चे माल का जिस परिणत कथावस्तु में अन्तर्ण होता है, वह संदिग्ध है। एक महत्वपूर्ण समीक्षक द्वारा लिखे जाने वाले उपन्यास में यह अनवधानता कुछ विचित्र-सी लगती है।

उपन्यास के अन्त में दो गई व्योमकेशशास्त्री की टिप्पणी में बड़े दिलचस्प ढंग से कथा के रूप को समझाने का तथा रचना को संगत तत्वों के विषय में सफाई देने का प्रयत्न किया है। इस टिप्पणी के द्वारा लेखक अपने



को बड़ी चालाकी से बचाना चाहता है'.... यह कि इस पुरो (या वस्तुतः अधुरा) कथा में चन्द्रलेखा का लिखा अंश बहुत कम है। बाकी अंश जो राजा सातवाहन के मुख से कहलाया गया है, किस प्रकार संगत है, यह स्पष्ट नहीं होता। इस सम्बन्ध में पुढ़ने पर अधोरनाथ बहुत असन्तुष्ट हो गये थे और जानों के लहजे में बोल उठे थे कि पत्थर पर सुदी हुई बातें ही सत्य नहीं होतीं, समाधिस्थ चित्त में प्रतिफलित बातें भी इतनी ही सत्य होकर रहें होती हैं। सव्यवस्थित विचार में .... ऐतिहासिक दृष्टि से कथा में असंगति नहीं है। ऐसा लगता है कि किसी ने ऐतिहासिक तथ्यों को सोच विचार कर इसमें पिरोया है। फिर भी उज्जयिनी के राजा सातवाहन का कोई प्रमाण नहीं है। सबसे खटकने वाली बात इसकी शैली है। .... कथा दिनदिनी शैली में है। लेखक जागे घटने वाली घटनाओं से एकदम अपरिचित जान पड़ता है। ... कथा में सांस्कृतिक और धार्मिक तत्व हैं, पर उन्हें आधुनिक शिक्षा-प्राप्त व्यक्ति के संस्कार से समावृत्त होना पड़ा है। .... परन्तु कथा का स्वर विश्वसनीय है। अधोरनाथ के लिए भी यह असम्भव ही जान पड़ता है कि इसमें से तथ्य और कल्पना को अलग-अलग करके दिखा दें। वस्तुतः इस दृष्टि से कथा में एक जोड़न्त रेक्य है .... ।

सम्पूर्ण कथा के भीतर गति विषम होकर चलती है, जिससे उसमें आंतरिक लय समाप्त सा और गति का संयोजन बिखरा-बिखरा और गड़मगड़ लगता है। उपन्यास की सर्वनात्मक कमजोरी तो कथा के अन्तिम भाग में साफ साफ फल फलकने लगती है। लगता है, कथा का कोई सुनियोजित ढांचा प्रस्तुत करना लेखक का इष्ट नहीं है, इसलिए य उसे किसी न किसी प्रकार कथा को समाप्त करना ही था और उसने बड़ी नाटकीय मुद्रा में मैना का आत्मघात करा दिया है तथा रहस्यपूर्ण ढंग से और अचानक रानी चन्द्रलेखा तथा राजा से भेंट करा दिया है। यह अति नाटकीय अंत पाठकों को एकदम फटका देता है और वे इस असमंजस में पड़ जाते हैं कि आखिर लेखक चाहता क्या था? रचना की कलात्मक कमजोरी उसके सामने और भी स्पष्ट हो जाती है।

उपन्यास में प्रतीकात्मक कथा को भी नियोजित करने का प्रयास किया गया है किन्तु वह भी जीवन्त नहीं हो पाया है, जैसा कि प्रतीकात्मक

कथा से अपेक्षा की जाती है। राजा ज्ञान एवं ज्ञेयता का प्रतीक है, लेकिन वह सम्पूर्ण कथा में अभावात्मक एवं निष्क्रिय है-- लगभग जड़ और विमुक्त सा। इसका कारण यह है कि इच्छा शक्ति रानी उसको पर्याप्त सहायता नहीं देती तथा क्रिया शक्ति मैना तो आत्मघात ही कर लेती है। प्रतीकात्मक कथा अपनी व्यंजना में अधिक सशक्त एवं काव्यात्मक होती है। लेकिन लेखक यहाँ उसके आन्तरिक समंजन के अभाव के कारण, जीवनी शक्ति को तो देता है। फलतः प्रतीकात्मक कथा भी असफल और कमजोर दिखाई देने लगती है। कुल मिलाकर उपन्यास का कथा रूप असफलता का ही उदाहरण पेश करता है।

कथा शिल्प का ही भाँति लेखक उपन्यास के चरित्र-नियोजन में भी असफल और बेजान है। रोचकता और आकर्षण में नहीं बल्कि उसकी कलात्मक सर्जना में। चरित्र प्रकाशन के लिए उसने संवादों और कथानक से काम लेने के बजाय छोटे-छोटे कथा-प्रसंगों व और वक्तव्यों का आरोपण चरित्रों पर कर दिया है, जब कि इस युक्ति से वातावरण को सघन बनाया जाता है। चरित्रों की सत्ता उनका प्रकाशन जोवन्त होने के बजाय दुलभ, अभावात्मक, अधुरे और कल्पना मुलक अधिक बन पड़े हैं। अधिकतर चरित्र या तो भावुक प्रतिक्रियाओं की तरह लगते हैं या तो अरूपताओं का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं।

सातवाहन के ही चरित्र को यदि उठाया जाय, वह उपन्यास का नायक होकर भी एकदम असहाय और पंगु है। एक तो उसके चरित्र को पर्याप्त रूप से उभारा नहीं गया है, दूसरे जो रूप सामने दिखाई पड़ता है वह भी बड़ा निरीह, अमहत्त्वपूर्ण व स्वतः परिचालित नहीं है। सातवाहन के चरित्र नियोजन की यह कमजोरी, उपन्यास के कथाशिल्प के कारण निर्मित हुई है। वह उपन्यास का नायक भी है और कथा का मुख्य 'नैरेटर' भी इसलिए प्रत्येक पात्रों की प्रतिक्रियाओं का भार उसे ही वहन करना पड़ा है। इसलिए स्वाभाविक रूप से उसका चरित्र सामन्वीकृत हो गया है। उसका अपना निजी अनुभव नहीं, निजी प्रतिक्रिया नहीं और न ही उसकी निजी सत्ता है। यहाँ तक कि जहाँ वह भावतो विष्णु-प्रिया के आश्रम में मैना और बोधा की बातचीत के समय, विधाधर से अतीत

को घटनाओं को सुनते समय वह प्रतिक्रिया नहीं करता, मात्र अनुभव करता है, वहाँ उसका रहा सहा चरित्र भी एकदम गिर जाता है। यह बोध हो नहीं होता कि वह इस उपन्यास का नायक है। लेखक ने राजा सातवाहन को मैरेटर का पद देकर एक ऐसा ऐतिहासिक दायित्व सौंप दिया है कि वह अपनी प्रतिक्रियाओं के माध्यम से उन चरित्रों की बात बता दे। वह एक ऐसा 'कार्डियोग्राम' है जो अन्य हृदयों के धड़कनों के ग्राफ अंकित करता चलता है। इस प्रक्रिया में उसका अपना कोई क्रियाशील व्यक्तित्व ही नहीं रह जाता। वह तो हर 'प्रभाव' के लिए हुला है, और जहाँ हर प्रभाव के लिए हुलापन होता है, लगता है कि वहाँ अंतः कोई प्रभाव ही नहीं रह जाता<sup>१</sup>। राजा सातवाहन के चरित्र को कमजोरों का एक कारण यह भी है कि प्रकारान्तर से लेखक ने उसे केवल माध्यम भर बनाया है। इच्छा-शक्ति रानी है, कर्तृत्व शक्ति मैना को प्रदान कर रहा है और बोध शक्ति बोधा पर छोड़ दिया है तो राजा के पास बचा ही क्या है ? वे पंगु और पराश्रित हों तो इसमें आश्चर्य क्या ? यानी वह उपन्यास में प्रधान स्थिति रखते हुए भी निरा वैशिष्ट्यहीन एवं निष्क्रिय है। रानी के सामने तो इतना दोन दिखाया गया है कि वहाँ उसका व्यक्तित्व अपने पद से एकदम गिर जाता है। जिस चरित्र को प्रेरणा से मैना, बोधा, अलहना, विष्णुधर मट्ट और नट-नटी बूढ़ होकर शत्रु-सेना को पदाग्रान्त करने के लिए तत्पर रहते हैं, उस प्रेरक चरित्र का इतना दोन और कमजोर होना बड़ा असंगत और अस्वाभाविक लगता है।

रानी कन्दलेका के चरित्र-निर्माण में भी कोई कलात्मक निलार नहीं देखा जा सकता, बल्कि पूरे उपन्यास में अरूप और विरोधाभास का दर्शन मिलता है। लेखक एक साथ उसे जनपद नायिका और सिद्धयोगिनी का पद देना चाहता है और इसी दिशा दृष्टि के कारण उसके चरित्र का ढांचा विकृत हो गया है। वह एक ओर बत्तीस लक्षणों से युक्त सविता के समान है कि

जिसके दर्शनमात्र से मनुष्य सफलकाम हो सकता है । नागनाथ कहते हैं-- '.....  
 देवि, आज मेरे ग्रहण प्रसन्न हैं, आज सविता का उदय सार्थक है, आज गंगा की  
 धारा सफलकाम है, आज मेरा सिद्धि मिल गई है । गुरु ने मुझे बताया था कि  
 तुम्हारी सिद्धि का प्रथम सोपान सुलक्षणा किशोरो का दर्शन होगा । आज मुझे  
 सिद्धि पाना सुगम जान पड़ रहा है । अपने अपूर्व सौन्दर्य और सर्वलक्षण सम्पन्नता  
 के कारण हा वह राजा सातवाहन व राज्य के प्रत्येक पदाधिकारियों को सहज हो  
 आकर्षित कर लेती है । राजा सातवाहन तो उसके सामने झारों पर नाबनेवाले  
 हैं । रानी कहती है--'..... वीरों, रणक्षेत्र के लिए प्रस्थान करो । तुम्हारी  
 संख्या बहुत कम है तुम्हारे पास युद्ध करने की सामग्री का अभाव है, किन्तु रानी  
 चन्द्रलेखा तुम्हें आश्वासन देती है कि तुम्हें निराश नहीं होना पड़ेगा । मैं  
 तुम्हारे पीछे प्रजापति को संगठित करने के लिए प्रयत्न करने जा रही हूँ । वीरों,  
 सच्चे धर्म के लिए लड़ो । हार और जीत इतिहास-विधाता के हंगित के अनुसार  
 होती है । मनुष्य को सार्थकता और सफलता प्रयत्न करने में है । रानी की योजना  
 चरितार्थ हुई । समस्त मालव जनपद में एक अद्भुत नवजीवन जाग उठा । शत्रु को  
 लौट जाना पड़ा । रानी राज्य की प्रजा के लिए प्रेरणा स्रोत बन जाती है ।  
 समस्त जनपद में नवकेतना एवं अपूर्व जागरण का संचार होने लगता है । रानी  
 के हंगित पर जनपद प्रजा अपने प्राणों की आहुति दे सकती है । लेकिन लेखक इसके  
 बाद रानी चन्द्रलेखा को सिद्धयोगिनी का व्यक्तित्व देकर उसने शक्तिशाली और  
 जीवन्त रूप को अंतर्धान कर देता है । रानी सिद्धियों के पीछे विघात हो  
 पड़ती है और प्राप्ति कुछ नहीं होती । जनपद पार्वती के व्यक्तित्व में जो तेज  
 और दीप्ति थी, वह सिद्धयोगिनी बनकर निरीह और ललित दिखाई देता है ।  
 .....यदि उसके परवर्ती रूप को एक व्यक्तित्व के विघटन के रूप में देखा जाय,  
 तो वह भी सुचिन्तित और कलात्मक दृष्टि से भली भांति परिकल्पित नहीं जान

१ चारुचंद्रलेखा, पृ० २३

२ वही, पृ० १००

३ वही, पृ० १००

पड़ता । प्रारम्भ में वह अभिभूत करतो है और उसकी एक विशेष प्रकार की प्रतिभा हमारे मन पर अंकित होती है । किन्तु बाद में लाम्हा अकारण हो वह इतना निस्तेज पड़ जाती है कि उस पर दया भी नहीं आती, उससे कोई सहानुभूति तक नहीं बचती । यद्यपि राजा तथा अन्यसमो व्यक्ति (और इस प्रकार उनके माध्यम से स्वयं लेखक ) अब भी उसके उसी पूर्व पथक रूप का स्मरण करके अपना आदर प्रकट करते रहते हैं । वह अपने-आप में भी विचित्र और अस्वाभाविक लगता है ।..... प्रारम्भिक तीव्रता के बाद धीरे-धीरे चन्द्रलेखा बुकी-सी बुपचाप पृष्ठभूमि में चली जाती है और कथा अनगिनती निरर्थक तथा शून्य प्रदेशों में भटकती रहती है ।

पूरे उपन्यास में यदि कोई चरित्र आकर्षित करता है तो वह है मैना का चरित्र । उसके चरित्र संघटन में किसी प्रकार की भावुकता से काम नहीं किया गया है । लेखक उसे काव्यात्मक रूप के बजाय अधिक प्रत्यक्ष और तोखे रूप में प्रस्तुत करता है । मैना जैसे घड़कते हुए जीवन की प्राणदायी बयार तंत्र-मंत्र से आवद्ध तथा नाना पदार्थों के होम-धूप से अवरुद्ध-अवसन्न प्रदेश में बहा लाती है । उसके व्यक्तित्व में एक प्रकार की सहजता, मधुरता और स्फूर्ति है जो उस पूरे युग के वातावरण में अपूर्व और अप्रत्याशित लगती है, जैसे अनगिनती ह्याया-आकृतियों के बीच वही जीवन्त हो । राजा सातवाहन के साथ उसका इत्का भावसुत्र भी जुड़ा है, लेकिन इसके बावजूद वह इसे कभी व्यक्त नहीं करती और न ही इसके कारण कमजोर हो कहों दिसती है । जितनी देर तक वह उपन्यास में रहती है, सभी पात्र उसके सामने निष्प्राण एवं निस्तेज दिखाई देते हैं । यहां तक कि सर्वलक्षणसम्पन्न चन्द्रलेखा भी इत और दीन दिसती है । यद्यपि मैना का चन्द्रलेखा के प्रति आदर भाव है और उनकी रक्षा के लिए उसे प्राणों का मोह नहीं है, तथापि उसके इस व्यक्तित्व के कारण

१ मैमिचन्द्र जैन : 'बधुरे साक्षात्कार', पृ० ११३-११४

२ वही, पृ० १११



चन्द्रलेखा का मैना के प्रति भक्तिभाव प्रदर्शित करना असंगत और अप्रत्याशित लगता है। मैना के चरित्रांकन में लेखक इतना डूब गया है कि उसे यह ध्यान नहीं रह जाता कि रानी चन्द्रलेखा उपन्यास की नायिका है। जैसे जानबुझकर उसका दृष्टिकेन्द्र चन्द्रलेखा से हटकर मैना पर आकर टिक जाता है, इसीलिए चन्द्रलेखा को तो उसने सिद्धियों के पीछे भागने पर विवश कर दिया है और उसका सम्बन्ध राजा सातवाहन से लाभ तोड़ दिया है और मैना को नजदीक लाने के लिए नाटो माला के आश्रम में राजा सातवाहन को भेज देता है। लेकिन दृष्टिकेन्द्र का यह परिवर्तन अप्रत्याशित और कला को दृष्टि से कमजोर हो है। क्योंकि यहाँ मैना इतनी सशक्त और जीवन्त दिखने लगती है कि नायिका चन्द्रलेखा की प्रतिमा खण्डित एवं एकदम टूट सी जाती है। मैना का व्यक्तित्व यद्यपि अपने आप में बड़ा आकर्षक और मोहक है पर कुलमिलाकर वह समस्त रचना को केन्द्र विच्युत ही करती है।

उपन्यास के अधिकतर पात्र अल्प सिद्धान्त कथन एवस्टैक्ट प्रतिक्रियाओं के पुतले हैं, किन्तु मैना में जीवन्त मानसिकता का साक्षात्कार किया जा सकता है। उसमें तोड़ संवेदना है, पर वह संवेदना प्रतिक्रियाशील न होकर क्रियाशील होने की है-- क्रियाशील जीवन्त मानवीय इकाई के रूप में। संभवतः इसी कारण सारे अल्प सिद्धान्त कथन करने वाले पात्र उसके सम्मुख हतप्रभ हो उठते हैं। राजा, सीदी मौला, विद्याधर, यहाँ तक कि बोधा भी उसके तर्कों में चोट सम्हाल नहीं पाते। कारण यही है कि वह समस्याओं का अस्वीकरण नहीं करती, उन्हें सीधे मुंह पकड़ती है। वस्तुतः समस्त उपन्यास का सर्वाधिक जीवन्त और सम्भावनासमृद्ध पात्र यही है और जितने अंशों में कथा में वह रहती है, उसे अनुभव की प्रामाणिकता भी दिये रहती है, साधही मानवीय साक्षात्कार की ऊष्मा भी। और यह आश्चर्य की ही बात है कि बात बात पर उच्छ्वसित होकर वाक्स्फोट के विलास में निमग्न रहने वाले द्विवेदी जो इस पात्र के मानसिक दम्ब के चित्रण में कहीं अधिक संयमशील दिखते हैं-- लगता है कि पात्र अपने निर्माता से बड़ा हो गया है। लेकिन उपन्यास के अन्त तक लगता है कि लेखक



का ध्यान चन्द्रलेखा की ओर जाता है, इसलिए अतिनाटकीय और अप्रत्याशित रूप से वह मैना का आत्मघात करा देता है । एक प्रकार से रोमैण्टिक शरदचंद्रोय प्रेम की परिणति उसमें दिखाई देती है और यह स्थिति कृत्रिम और आरोपित अधिक हो जाती है । कुल मिलाकर लेखक उसके चरित्र को मोहक, जीवन्त और सशक्त रूप में प्रस्तुत करने के बावजूद उसको समस्त सम्भावनाओं को भास्वर नहीं कर सका है ।

विधाधर भट्ट, धीर शर्मा, सोदी मौला, अमोघ वज्र, नागनाथ, गोरख, अचोम्य भैरव, नाटीमाता, भगवती विष्णुप्रिया, बोधा प्रधान, जलहना, जलहण और भम्मल इत्यादि जीवन कम जोते हैं, दर्शन और आदर्शों में अधिक और बंधे रहते हैं । कारण शायद यही है कि ये पात्र लेखक के अपने उन आधुनिक मानवतावादी विचारों तथा जनतांत्रिक आदर्शों के विग्रह हैं, जिन्हें वह स्वयं स्वीकार करता है या जिनके लिए संघर्ष करना श्लाघ्य समझता है, परन्तु ये सभी स्वयं उसके लिए वर्तमान सन्दर्भ में एक्स्ट्रेक्ट हो हैं । फलतः ऐतिहासिक अनुभव की तात्कालिकता इन पात्रों में तिरोहित हो जाती है, क्योंकि जीवन में ये समस्याएं बिसरों और छिटपुट होती हैं तथा एकदम वैयक्तिक रूपों में प्रकट होती हैं, जिन्हें ये पात्र सामान्योक्त करके एक ऊंचे बौद्धिक स्तर पर अभिव्यक्ति देते हैं और इस प्रकार यह बौद्धिक सामान्योकरण ऐतिहासिक चरित्र को कमजोर करता है ।

कथा विन्यास और चरित्र नियोजना को अपेक्षा उपन्यास का वातावरण अधिक सशक्त, सांद्र और सघन निर्मित हुआ है । वस्तुतः वातावरण को सघन बनाने के लिए कथानक और चरित्रों को एक औजार के रूप में उपयोग किया गया है । सिद्धि साधनाओं की घटनाएं और उनकी कथा, कोटि-वेधी रस की सिद्ध करने का उपक्रम, तांत्रिक और बौद्ध साधनाओं के अनगिनत चित्र के द्वारा लेखक तत्कालीन जर्जर समाज की प्रामाणिकता का बयान करना चाहता है । ईसा की बारहवीं - तेरहवीं शताब्दी का काल संडित और जर्जर भारत का चित्र है । लेखक ने ऐतिहासिक अतीत -- साम्प्रदायिकता, व्यर्थ कुलाभिमान, परस्पर ईर्ष्या एवं झोटी-झोटी बातों को लेकर लड़ाई युद्ध, सिद्धियों के मोह में सम्पुक्त अपार जन समूह, तुर्कों के आक्रमण और भारतीय नरेशों का

तुर्कशक्ति से संघर्ष आदि के यथार्थ को सच्चाई के साथ प्रस्तुत किया है। अज्ञानमय भैरव कहते हैं--<sup>१</sup> 'और ओ सातवाहन, इस देश की राजनीति विच्छेद का नोति पर लड़ी हुई है। आज वीर विक्रमादित्य क सा जननेता कहां है ? कहां है समुद्रगुप्त जैसा लोकनायक, जो महामांडलिकों के सिर पर पैर रखकर स्वयं सेना का संभाल करता हो ? कहां है चन्द्रगुप्त जैसा विषम साहसिक जो शत्रु सेना में इसप्रकार अकुतोभय होकर प्रवेश करता था, जैसे सिंह सियारों के फुंद में घुस जाता है । ... और देख सातवाहन शुक्र और कामन्दक की रणनीति में परिवर्तन की आवश्यकता है । .... देशों के चरणों पर सिर रखकर शपथ कर कि तु सीधे जनता से सम्पर्क रखेगा, किसी को छोटा और किसी को बड़ा नहीं मानेगा, धरती को बपौती नहीं, धरोहर समझेगा, सामन्ती प्रथा का उच्छेद करेगा<sup>२</sup>। ऐसा करके ही तु वीर विक्रमादित्य की परम्परा का उत्तराधिकारी बनेगा ।' अमोघ ब्रज ब्रज कहता है --<sup>३</sup> .... मैं देख रहा हूं कि सिद्धियों के पीछे पागल बने लोगों ने देश को निर्वीर्य और कायर बना दिया है । माया के पराभूत करने का ढोंग करने वाले लोग माया के सबसे मजबूत वाहन सिद्ध हुए हैं । काम-क्रोध की शत्रु घोषित करने वाले क्रांतवांस सिद्ध हुए हैं । सारा समाज पाखंड और मिथ्याचार से अभिभूत हो गया है । .... इस प्रकार ऐतिहासिक अतीत के वातावरण को उजागर करने के लिए स्फूर्ति कथन अथवा लम्बे संवादों का आश्रय अधिक स्थलों पर किया गया है । राजनीतिक दांवपेच, प्रजातंत्र की प्रतिष्ठा, सामन्ती समाज की विघात अवस्था, विदेशी आक्रमण, देश-प्रेम की पुकार आदि कथा दृश्यों के द्वारा युग का सम्पूर्ण वातावरण घनाभूत करने का यत्न है । वातावरण विन्यास के समय लेखक कई स्थलों पर अत्यन्त मातृक होकर आदर्श की स्थापना करने के प्रयत्न में लग गया है । कथा, पात्र, भाषा एवं संवाद सभी उपकरणों की योजना युग के वातावरण को उजागर करने के लिए की गई है । यहां तक कि लेखक केवल

१ चारुचन्द्र लेख, पृ० ४०८-९

२ वही, पृ० ३३८ ।

भारतवर्ष ही नहीं चीन, तिब्बत और मंगोलदेश के प्रसंगों में विदेशी वातावरण को उपन्यस्त किया है और उसके द्वारा एक ओर ज्ञान प्रदर्शन, दूसरी ओर उसकी सम्पृक्ति भारतीय परिवेश की समस्याओं से भी कर दी गई है।

जैसा कि ऊपर इंगित किया गया है कि संवाद और वार्तालाप के द्वारा कथा और चरित्र का विकास कम वातावरण के निर्माण में विशेष सहायता ले गई है। लम्बे-लम्बे भाषणों से उपन्यास भरा पड़ा है, जिससे कथा और चरित्र विकास की गति चारित हुई है। चंद्रलेखा और विष्णुधर मट्ट के स्फीतकथन जन जागृति के लिए और ओज-आवाहन के लिए वक्तृत्व कला के अच्छे नमूने तो हो सकते हैं, लेकिन इससे उपन्यास का शिल्प नितरने का कारण अधिक बनते हैं। कथनों में पात्रों के पद का सम्मान, व्यक्तित्व को स व्यंजना क भी व्यक्त होती चलती है। साथ ही भावों-अनुभावों का स्पष्टीकरण भी लेखक देता चलता है, जिससे चरित्रों का मनःस्थिति का बोध होता चलता है। नैरेटर पात्र संवादों के माध्यम से-- विस्तृत वार्तालाप यहां तक कि अकेले नैरेटर ही सुनने वाले पात्र को कहने का अवसर प्रदान न करते हुए -- कथा का विकास दिखाया गया है। इस प्रकार संवाद कथावर्णन में सहस्र सहायता देते हैं। लेकिन कुल मिलाकर संवादों में वह नितार नहीं आ पाया है जो 'बाणभट्ट की आत्मकथा' में हम देखते हैं।

हजारीप्रसाद द्विवेदी भाषा के धनो तो हैं हो। भाषा के द्वारा उन्होंने ऐतिहासिक अतीत को उजागर करने की चेष्टा की है। भाषा विवरणात्मक तथा लम्बे-चौड़े स्फीत कथनों से भरी है जिसके माध्यम से संप्रेषण कम, ज्ञान प्रदर्शन अधिक हो सका है। भाषा को युग के नवदीक रत्न की चेष्टा में लेखक सफल रहा है, कहीं कहीं अनुपुत्यात्मक अंश के द्वारा संवेदना को भी अभिव्यक्ति दी गई है। विवरण देने में लेखक इतना डूब गया है कि भाषा उसके हाथ से निकलती हुई दिखाई पड़ती है। प्रत्येक पात्र द्वारा प्रवाह बोले जाते हैं। उन्हें यह ध्यान नहीं रहता कि दूसरे पात्रों पर इसकी क्या प्रतिक्रिया होगी।

साथ ही उद्धरण पद्धति के द्वारा श्लोकों की भी उसमें सम्पुक्ति करता गया है। भाषा के माध्यम से कहीं-कहीं स्थानों, परिस्थितियों की व्याख्या भी कर दी गई है<sup>१</sup>। भाषा वैज्ञानिक व्याख्या के साथ दार्शनिक और राजनैतिक व्याख्याएं भी देखी जा सकती हैं। यहां तक कि तिब्बती बौद्ध साधनाओं, मंगोली दारा शक्ति प्राप्त करने की युक्तियाँ भी भाषा के माध्यम से ही सौजी गई हैं। स्फोट कथनों और साधनाओं के चित्र के समय लेखक स्व की भाषा काव्यात्मक हो गई है। कहा जा सकता है कि 'चारुबन्द्र लेख' की भाषा वैयक्तिक निबन्धों का सा ह्राप छोड़ती है। डा० देवाशंकर अवस्थी भी हमारी बात का समर्थन करते हैं-- 'वस्तुतः द्विवेदी जी के समस्त औपन्यासिक शिल्प का मूल स्वर वैयक्तिक निबन्ध का है। वैसी ही उच्छल आवेगमयता, वैसी ही उद्गार, वस्तुओं के क्षिप्ते अर्थों को दृढ़ने की वैसी ही अभिभूत चेष्टा, प्रसंगच्युत टिप्पणियाँ तथा सुबनारं, पाण्डित्य का रूँटेरिक, संस्कारों आदि के प्रति अत्यधिक उन्मुखता, प्रामाणिकता प्रकट करने वाली व्याख्याएं एक ऐसा मुलौटा जिसकी आड़ से लेखक अपने संघर्ष और समस्याओं को व्यक्त कर सके, आदि बातें उनके वैयक्तिक निबन्धों में भी हैं और इन उपन्यासों में भी वही अंश आये हैं। वस्तुतः यदि उनके ललित निबन्धों और उपन्यासों के 'ग्राफ' बनाये जा सकें तो कर्व के बिन्दु आस पास ही रहेंगे ... ।'

### <sup>३</sup> 'कुणाल की आँखें' (१९६७)

आनन्दप्रकाश जैन ने उर्वर कथ्य, मौलिक प्रतिभा और इतिहास की मवीन व्याख्या के बल पर हिन्दी के ऐतिहासिक उपन्यासकारों में महत्वपूर्ण स्थान बना लिया है। उनकी कृति 'कुणाल की आँखें' अपने प्रभावी कथ्य एवं उसके अनुरूप शिल्प संगुफन के कारण ऐतिहासिक उपन्यासों में काफी चर्चित रहा है।

१ 'चारुबन्द्र लेख', पृ० १०५

२ 'माध्यम', मई, १९६४, पृ० ८७

३ आनन्दप्रकाश जैन : 'कुणाल की आँखें', राजपाल एण्ड संस, दिल्ली, प्रकृतं १९६७।

आज की प्रजातांत्रिक राजनीति में संसद का विरोधी दल विशेष आकर्षण का केन्द्र है। कारण यही है कि बिना दूसरा पक्ष सामने आये सत्य की स्थापना असम्भव है। बिना दूसरे पक्ष की उपस्थिति के पहला पक्ष अतिशयोक्तिपूर्व, दंभी, अकर्मण्य और असत्य हो उठता है। यह दूसरा पक्ष प्रथम पक्ष से भी अधिक उपयोगी, सार्थक और सुन्दर है। प्रथम पक्ष के सर्वथा अयोग्य और अकर्मण्य हो जाने पर यही दूसरा पक्ष प्रगति का सुत्रधार बनता है। 'कुणाल की जैसे' इसी दूसरे पक्ष की केतना है<sup>१</sup>।

अशोक को भारतीय इतिहास में आवश्यकता से अधिक प्रशस्ति-गान मिला है। यह सब है कि वह अपने समय का एक महान सम्राट था, किन्तु अतिशयोक्ति प्रत्येक दृष्टि से हानिकारक होती है। अपने साम्राज्य के स्थायित्व के लिए उसने जिन नीतियों का अनुसरण किया, वह वन्दनीय अवश्य है, किन्तु राजसत्ता के साथ बाद धर्म को जिस रूप में सम्पृक्त किया गया, वह कालान्तर में मौर्य साम्राज्य को अंदर से ही अन्दर पोला एवं जर्जर करता गया। 'धम्म' के प्रचार के लिए उसने जिन अनेकानेक साधनों का आश्रय लिया, उससे भारतीय द्वाितीय से सङ्ग की सनकार विलीन होती गई और उसके स्थान पर समाज के कायर, आलसी, असामाजिक एवं परित्यक्त लोगों ने प्रवृज्या धारण कर संघों की शोभा बढ़ाने लगे। उत्पादन का अधिकांश भाग इन्हीं संघों में जाने लगा। इसलिये बीर प्राणों में विद्रोह की लपटें उठने लगीं। बार बार विद्रोह दमन के बावजूद, यह आग ठंडी नहीं हो पाती थी।

अशोक की राजनीति को आधुनिक भारत की राजनीति से जोड़ा जा सकता है। जिस प्रकार भारत के कांग्रेसी शासन के आदर्श, नीतियों और वास्त्यां मात्र झलावा हैं। कथन और क्रिया में पर्याप्त दूरी देखी जा सकती है। आदर्शों, वादों एवं प्रचार की आड़ में वह जनता एवं विरोध पक्ष की शक्तियां सीमित या नहीं के बारबार हैं, इसलिये वह स्वेच्छा से सब कुछ कर सकता है। उसी प्रकार अशोक अपने धर्म की आड़ में, विरोधपक्ष की शक्तियों

१ 'कुणाली की जैसे' का आधार, पृ० ४।



को आसानो से चारित करता है । इस प्रकार अशोककालीन स्कन्दगीत इतिहास को आनन्दप्रकाश जैन की लेखनी ने बड़ी सुगमतापूर्वक एवं मौलिकता के साथ एक नवोन दृष्टि दी है तथा उसे आधुनिक चेतना के साथ सम्पृक्त किया है ।

उपन्यास का शीर्षक प्रतीकात्मक तथा कथानक एवं उसकी चेतना का प्रतिपादक बोधक है । तत्कालीन पट्टवर्कर राजकुमार कुणाल को जहाँ जो कुछ देखता है, वे प्रियदर्शी अशोक के शासन के लिए आश्चर्यजनक थीं । वहाँ को प्रजा प्रियदर्शी की नीतियों को मानने के लिए तैयार न थी । कुणाल को जहाँ देखता है कि दमिरजा के बौद्ध स्तूप में अनावार, व्यभिचार एवं दुरभिसंधियाँ होती हैं । नवकुमारी कन्याओं को प्रवृज्या के लिए लोभ, प्रोत्साहन एवं बलप्रयोग होता है । भगवान तथागत के अभिधर्म का स्वरूप कलुषित होकर बोधत्स रूप ले चुका था । इन विद्वपताओं की समाप्ति के लिए कुणाल ने अचानक आश्चर्यजनक कदम उठाया और उसकी सुकना प्रियदर्शी के पास भेज दिया तथा अन्य आवश्यक कार्यवाही के लिए आदेश को याचना की । लेकिन इसके बदले में कुणाल को बौद्ध प्रेरित चट्यन्न के कारण अपनी जहाँ देनी पड़ती है और कलंक दिया जाता है बेगुनाह तिष्यरक्षिता पर । इस प्रकार इस प्रतीक द्वारा सम्राट अशोक के 'धम्म' और उसके आदर्शों का सहज ही अनावरण किया है । कुणाल को जहाँ निकालने की लेखक ने बड़ी कुशलता से प्रजातन्त्रात्मक प्रणाली में कांग्रेसी सरकार को विरोध पक्ष को उपेक्षित ही नहीं, दमित करने की नीति का प्रतीकत्व दे दिया गया है-- कुणाल को जहाँ दुरदर्शी विरोधपक्ष को तोली जहाँ हैं, जिन्हें अहिंसा, शांति, एवं मानवता की दुहाई देने वाली सरकार बरदाश्त नहीं कर पाती ।

'कुणाल को जहाँ' का सम्पूर्ण कथानक एकतोसवध्यायों में वर्णित है तथा 'समापन' शीर्षक में कथा का सार या अन्त दिया गया है । कथावर्णन वर्णनात्मक ढंग पर है, लेकिन उसकी व्यंजना प्रतीकात्मक है । कथा बिना किसी उलझाव के सीधे-सीधे विकसित होती है और सुत्र धीरे-धीरे सुलकर



पाठकों के सामने आते जाते हैं। कथा दृश्य कई स्थलों पर जैसे विधुत की मांति मंच पर प्रकट होते हैं, उससे पाठकों के मन में आश्चर्य का भाव जागृत होता है और कुतूहल निरन्तर बना रहता है। दूसरे शब्दों, कथा-परिवर्तन के समय नाटकीय विधि का भी सहारा लिया गया है (जिसका संकेत हम यथास्थल करेंगे)। कथा वर्णन में लेखक (यह ध्यातव्य रहे) अशोककालीन ऐतिहासिक वातावरण को बराबर जोड़ित रखता है। और इस प्रकार पाठक उस काल की अनुभूति का साथ साथ रस लेता बैठता है।

कथानक का संगठन सुगठित एवं कसा हुआ है। एक ही कथा आयत्त बड़ी कुशलता के साथ विकसित एवं संगुणित है। छोटी-छोटी कथाओं को उसमें स्थान नहीं मिला है, इसलिए कथानक कहीं भी बिखरने की स्थिति में नहीं आया है।

उपन्यास की कथा का प्रारम्भ दृश्यात्मक ढंग पर होता है। मौर्य सेनार्य राजकुमार कुणाल को अध्यक्षाता में, तुमुल नाद करते हुए तदाशिला की ओर तीव्र गति से बढ़ रही हैं। यहां तत्कालीन व्यवस्था की ओर संकेत दिया गया है, जैसे राजकुमार कुणाल हाथी मदशेखर के स्थान पर अश्व की मांग करते हैं, महावत चन्द्रपीड की आवाज की मुद्रा हाथों को जोट करके मुंह नीचा किये हुए होता है। साथ ही मौर्य सेना के संबालन की ओर लेखक पर्याप्त प्रकाश डालता है, जिससे अशोक कालीन इतिहास के ग्रम की अनुभूति बराबर बनो रहे। सेनापति ने उस बीच आक्रमण के लिए सेनाओं की अगली पिछली पंक्तियों को हो व्यूह रक्षा की थी, इसलिए कुमार की ओर जाने का अवसर उन्हें नहीं मिला था। तदाशिला के विद्रोहियों के पास द्रुत भेजा जा चुका था और उससे मार्ग में ही भेंट होने की संभावना थी किन्तु वह अभी तक लौट पाया था।<sup>१</sup>

१ 'कुणाली' की आर्से, पृ० १५

२ वही, पृ० २६

तदाशिला में प्रवेश करते ही सैकड़ों गुप्तचर नगर की हर राह-बाट में फैला दिये गये । कुमार ने विद्रोहियों से उत्पन्न नारकीय दृश्य को अपनी आंखों से देखा । वृद्ध महासामंत का शव एक लंबे में ढंढे के सहारे गलफांस लगाकर लटकते हुए पाया गया । तबचा जगह जगह से लम्बा रेखाओं में उधड़ गई थी, जिसे मालूम होता था कि निर्दया विद्रोहियों ने उन्हें मौत का निवाला बनाने से पहले बेरहमों से पीटा था । शान्ति स्थापना के पश्चात् गुप्त पुरुषों की सुन्नाओं के आधार पर बड़ी संख्या में गांधारी बंदो बनाये गये ।

कथासुत्र दमिरज के बौद्ध स्तूप के माध्यम से भी सुलता है । स्तूप से सम्बद्ध धम्ममहामात्र बोधिगुप्त, महारथविर विशालबाहु और उपाध्याय वात्स्यायन की दुरभिसंधियों का दुष्प्रक्र धीरे-धीरे अनावृत्त होता है । अभिषर्मा के बलात् और किसी भी कोमत पर महत्वपूर्ण व्यक्तियों को प्रवृज्या के लिए बाध्य करना, जिसे संघ की शक्ति निरन्तर बढ़े तथा मौर्य राजशक्ति में उनकी बाहें सुदृढ़ होतीं रहें। इसके अतिरिक्त संघ सैनिक शक्ति का केन्द्र भी हो रहा था ।

तदाशिला में आंतरिक विद्रोह के लिए नगर भ्रष्टियों का दल भी कार्य कर रहा था । नगर का समस्त वैभव उनके हाथों में केन्द्रित था । वे पांच सहस्र अरबी और पारसी अश्वों का सात दिन में पूर्ति करने का सोदा कर सकते हैं । रातों रात नगर भर का जन्न खरीद कर बौद्ध स्तूपों को प्रदान कर सकते हैं । नगर भ्रष्टियों के दल को वर्तमान पुंजीपतियों का प्रतीक कहा जा सकता है । विद्रोह के समय इन पुंजीपतियों ने विद्रोहियों को पर्याप्त हार्थिक सहायता प्रदान किया था ।

कथा की सीमा बहुत विस्तृत नहीं है, वह केवल मौर्यकालीन राजनीति और राजनैतिक दुरभिसंधियों तक सीमित है । पुरी कथा का

केन्द्रचिन्दु तत्ताशिला है। तत्ताशिला में विद्रोह क्यों हुआ, उसके लिए कौन-कौन से तत्त्व उत्तरदायी हैं, गूढ़ पुरुषों द्वारा उन तत्त्वों का पता लगाते-लगाते कथा का अधिकांशभाग समाप्त हो जाता है और अन्त में धीरे-धीरे सुलगने वाली दुरभिसंधियाँ उजागर होती हैं।

राजकुमार कुणाल प्रियदर्शी का राजनीति से गहमत नहीं है। उसे यह भी पसन्द नहीं था कि धर्म का चोला पहनाकर सब जनशक्ति को ठगा जाय, उसे कायर और क्लोव बना दिया जाय। एक दिन अचानक नाटकीय गति से महंत विशालबाहु, उपाध्याय वात्स्यायन और धर्ममहामात्र बोधिगुप्त बन्दी बना लिया जाता है। कुणाल तत्ताशिला का सारा वृत्तान्त पत्र के माध्यम से प्रियदर्शी को सूचित किया करता है और याचना करता है कि उसे उपराज बनाकर तत्ताशिला को स्वायत्तता प्रदान कर दी जाय। प्रियदर्शी इसके उत्तर में तुरन्त पाटलिपुत्र वापस आने की आज्ञा देते हैं। साथ ही पाटलिपुत्र के शासन के लिए अलग से व्यवस्था की आज्ञा प्रेषित करते हैं। 'कुमार अंधीयता' का अर्थ निकाल कर बौद्ध मठाधोशी ने भयंकर काण्ड किया। दिव्य प्रेरणा की मृत्यु, सुबाहु की हत्या और राजकुमार कुणाल की बाँलें निकाल ली जाती हैं। कथा का अंत त्रासदीय है और अनावश्यक रूप से लेखक कई महत्वपूर्ण पात्रों की हत्या करवा देता है। लगता है अब उसके लिए कथा में इन पात्रों का कोई महत्व नहीं रह गया था। 'समापन' शीर्षक कथामाग तो और भी मोरस और शिथिल है। लेखक ने प्रियदर्शी के राजवैभव और शक्ति को तिरौहित होते दिखाया है। यह व्यंजना भी निष्पादित होती है कि इस प्रकार की कुव्यवस्था और आडम्बरपूर्ण राजशक्ति कभी स्थायी नहीं रह सकती, उसका पतन अवश्यम्भावी है। इस प्रकार अप्रत्यक्ष रूप से भारतीय राजनीति पर प्रहार हो जाता है।

संदीप में उपन्यास का कथानक तान्र गति से प्रारम्भ एवं विकसित होता है। बीच-बीच में शिथिलता भी दिखाई देती है, किन्तु

अन्त बड़ा ही संवेदनपूर्ण एवं त्रासदीय है। ऐतिहासिक वातावरण को जावित रखने में उपन्यास की कथा चाहे जितनी ही सक्षम हो, शिल्प को दृष्टि से पर्याप्त सुगठित हो क्यों न हो, लेकिन रंजन एवं आकर्षण के रसल कम हो हैं। कथा का व्यंजनापदा जिसको सम्पृक्ति आधुनिक भारतीय राजनीतिक चेतना से है, वह अवश्य ही महत्वपूर्ण, सशक्त और पर्याप्त आकर्षक है और शायद लेखक का यही प्रयोजन भा था।

ऐतिहासिक उपन्यास पात्र प्रायः बहुत होते हैं, लेकिन 'कुणाल को जानें' में पात्र सीमित हैं। आवश्यकतानुसार जितने भी पात्र गढ़े गये हैं, मिलकर मौर्यकाल को ऐतिहासिक संवेदना को उजागर करते हैं। चरित्र-चित्रण में भी कथानक की मांगति कोई उलफाव नहीं है, उनके व्यक्तित्व सीधे और सपाट ढंग पर अभिव्यक्ति पाते हैं। सम्पूर्ण उपन्यास का केन्द्रांश चरित्र राजकुमार कुणाल है, जिसे लेखक ने प्रतीकात्मक विन्यास भी प्रदान किया है। 'जाघार' में ही उसने स्पष्ट किया है कि वह वर्तमान या आधुनिक शासन के दूसरे पक्ष या विरोधपक्ष की चेतना का प्रतीक है<sup>१</sup>। कुणाल के माध्यम से उसने आज की प्रजातांत्रिक राजनीति पर प्रहार किया है।

राजकुमार कुणाल प्रियदर्शी से अधिक बुद्धिमान, चेतन और चार पुरुष है। वस्तुतः उसे नया पौधा का प्रतिनिधि माना जा सकता है, जो परम्परागत रुढ़ियों एवं मान्यताओं के प्रति अनास्था, पुराने ऋणों के प्रति मोहमग्न एवं नई चेतना की स्थापना में संलग्न हैं। वह सिंह पुरुष है लेकिन न्यायपक्ष के समर्थन में एकदम सहनशील है। अन्याय या अत्याचारीपक्ष के विरोध में शीघ्रता से अपना निश्चय नहीं करता, बल्कि सोज करने के पश्चात् निर्णय लेता है। कालियाद्रि और कुशालव की इसीलिए सजा देने के बजाय तदाशिला में शांति स्थापना के लिए समझौता

करता है, क्योंकि वह जानता है कि प्रजा के हृदय पर अधिकार किये बिना शासन नहीं किया जा सकता । कुणाल के माध्यम से, उपन्यास में, तत्कालीन शासन को विहम्बनाओं, आहम्बरों और अत्याचारों को अनावृत्त किया गया है, और इस प्रकार वर्तमान शासन से उसको सम्पृक्ति को गढ़ है । राजपरिवार में अशोक ने सबसे पहले उन्हीं लोगों के सिर पर हाथ रखा, जो सिंहासन को उसके हाथ से हटाने सकते थे या उसे अयोग्य ठहराकर सिंहासन पर अधिकार कर सकते थे । कुणाल को यह खोकार नहीं था कि प्रियदर्शी अशोक धर्म का आड़ में अराजकता को प्रशय दें । उसको आँखें देखती हैं कि अशोक को ही नोटियों और पालकों - आहम्बरों के फलस्वरूप धनवान एवं समृद्ध वृद्ध कोमलांगी अबलाओं से विवाह रचाकर उनके जीवन को विह्वल बना सकते हैं, परस्त्री गमन कर सकते हैं । अकर्मण्य भिक्षु सामान्य प्रजा का शोषण करते हैं । भिक्षुणियां अनेक रोगों का शिकार होकर छुट छुट कर मृत्यु को प्राप्त होती हैं । कुणाल<sup>ने</sup> अपने चरित्र के माध्यम से यह व्यंजना कर दिया है कि अत्याचारी शासन का पतन होना निश्चित है । प्रजा उपदेश सुनाना नहीं चाहती, उसे अपनी तकलीफों का निदान चाहिए । संकट के समय इसीलिए या तो वह मुक्त दर्शक बन रही है या शासन पर व्यंग्य प्रहार करती है । कुणाल को लेखक ने आधुनिक चेतना से सम्बद्ध करके उसके चरित्र को अधिक सशक्त, प्रौढ़ एवं यथार्थ बना दिया है । ऐतिहासिक उपन्यासों में ऐसे चरित्र बहुत कम मिलते हैं ।

‘कुणाल की आँखें’ के पात्र मात्र इतिहास के पुतले नहीं हैं, उनमें मानवीय भावनाओं का सम्प्रेषण भी किया गया है । कुशीलव और कालियाग्री को मुक्त कर देना उसकी मानवीय एवं कूटनीति का परिचायक है । देवी प्रेरणा और गोपा के प्रति सर्वत्र उसमें मानवीय भाव स्थायी रहता है । बौद्धों के दुष्कर्म का शिकार होकर जब वह अपनी आँखें खोल देता है

उस समय भी उसका प्रियदर्शी के प्रति पूर्व आदर्श और पुजा भाव बना रहता है। उसके निश्कल उद्गार,<sup>१</sup> कितना स्पष्ट, सार्थक, प्रमरहित निर्देश था। आर्यपुत्र के नेत्र फैले के फैले रह गये। प्रियदर्शी पिता, देवानांप्रिय। यह आपका आदेश है? क्या आपको अपने पुत्र को पितृभक्ति पर संदेह था? इतने झल को क्या आवश्यकता थी, प्रियदर्शी। सीधा आदेश अपने पुत्र को भेजते। अपने नेत्र स्वयं निकाल कर आपके चरणों पर न रख देता। तात। आर्य सुबाहु जैसा महावीर सत्ता, देवी प्रेरणा जैसा कोमल कला, सुमट सोमदत्त जैसा अजेय योद्धा-- ये सब आपके क्रोध को अग्नि में काहे को मस्म होते। अब वे कहाँ मिलेंगे<sup>१</sup>। आर्या, आदर्श एवं मानवाय संवेदनाओं को व्यक्त करते हैं। यहाँ कुणाल मनुष्यके रूप में बहुत ऊपर उठ जाता है।

कुणाल के अतिरिक्त अन्य पुरुष पात्रों में आर्य सुबाहु, धम्ममहामात्र बोधिगुप्त, उपाध्याय वात्स्यायन, महंत विशालबाहु, गूढ पुरुष उदयन और गुणमद्भ, सेनापति अरिदमन, नगरधेष्ठि धनदत्त, अमात्य राजसेन और चंद्रसेन, गांधारी कालियाद्रि एवं कुशोलव आदि प्रमुख हैं। ये चरित्र अपना सीमा में पूर्ण हैं, इनमें विचित्रता की गुंजाइश कम है। एक ओर ये तत्कालीन इतिहास के वातावरण निर्माण में सहायक हैं, दूसरी ओर केन्द्रीय चरित्र कुणाल को सशक्त रूप से उजागर करने में योग देते हैं। सुबाहु एक स्वाभिमक्त वीर के रूप में चित्रित है। वह पाटली पुत्र से ही कुमार के साथ ज्ञाया की मांति ला रहा है और अन्त में अपने स्वामी की रक्षा में प्राणों की बलि दे देता है। योद्धा के रूप में उस समय उसके समकक्ष केवल सोमदत्त ही ठहर सकता था, अन्यथा उसकी सहायता अजेय थी। वह वीर होने के साथ-साथ मानवीय भावों से अनुप्रेरित है। देवी प्रेरणा के प्रति अगाध अनुरक्ति उसके निश्कल प्यार को चोटक है।

महास्थविर, विशालबाहु, धम्ममहामात्र, बोधिगुप्त, उपाध्याय वात्स्यायन प्रियदर्शी के पालण्ड प्रपंच के प्रतीक हैं। तीनों के चारित्रिक आयाम



को एक दिखाकर लेखक ने कुशला का परिचय दिया है। वे एक होकर मंत्रणा करते हैं एवं अपनी विशाल बाहें फैलाते हैं। वे स्वार्थ के लिए देश को आर्थिक संकट में ला सकते हैं, नगर का समस्त वैभव एक ही दिन में खरोद सकते हैं, रक्षा के लिए सेना एकत्रित कर सकते हैं। उन्होंने के दुष्कर्तों का परिणाम था कि राजकुमार कुणाल को अपनी आंखें खोलो नहीं। लेखक ने इन तीनों का सार्वजनिक शिरच्छेद दिखाकर यह व्यंजित करने का प्रयास किया है कि पापाचार एवं पातण्ड का किनाश सन्निवृत्त है।

उदयन कुमार की चेतना का प्रतीक है और गुणभद्र प्रियदर्शी की नीतियों का समर्थक। उदयन अपनी चातुरी से शीघ्र ही तपाशिला की आन्तरिक स्थिति का प्रतिवेदन कुमार के समक्ष प्रकट करता है। लेकिन गुणभद्र कूटनीति से अपने स्वार्थ को ही इतिशो में लगा रहता है। वह नगरत्रेष्टि धनदत्त और बौद्ध मठाधीशों से समझौता करके अपना शक्ति को बढ़ाने में तत्पर है। गोपा के सन्दर्भ को देखकर उसका मन चंचल हो उठता है, सामान्य पुरुष का भांति इस जुपके से उसके पास जाता भी है, लेकिन उसके मन का इच्छा पूरी नहीं होती। उदयन को हल्की ईर्ष्या है कि गुणाधु पर कुमार का क्या अधिक है और वह उसके समकक्ष जाना चाहता है। यह मानकत कमजोरी है, कोई चातुकारिता या कलावा नहीं। उसके प्रतिवेदन के आधार पर सम्राट अशोक तक अपना निर्णय बदल देते हैं। नगरत्रेष्टि दल तथा बौद्ध पातण्डियों के प्रपंच को बड़ी निपुणता से अनावृत्त करता है, जो उसके पद को ऊंचा उठाने में पर्याप्त समर्थ है। गैलेशिया के प्रति हल्का भावसूत्र भी दिखाया गया है, लेकिन लेखक ने इस प्रसंग को जानबूझकर छोड़ दिया है। लगता है उसे बाद में यह अनुभव हुआ होगा कि यह कमजोरी उसके पद को कमजोर बना सकता है। चरित्र के इस आयाम को छोड़कर उसमें कहां भी कृत्रिमता नहीं है।

नगरत्रेष्टि धनदत्त आधुनिक पुंजीपतियों का प्रतिनिधित्व करता है। जिसप्रकार आज के पुंजीपति देश को आर्थिक संकट के कगार पर ला सकते हैं, देश का धन एकत्रित कर आम आवसों का शोषण कर सकते हैं,

राजसत्ता पलट सकते हैं। नगरश्रेष्ठ धनदत्त भी नगर का समस्त अन्न लरोदकर मौर्य सैनिकों को भूखे होने की स्थिति में लाता है तथा राजनीतिक कुचक्र में सहयोग देता है। मेनापति अरिदमन का चरित्र अस्पष्ट एवं धुंधला है, उसको लेखक ने जैसे अनावश्यक समझकर उसे ज्यादा मुखर नहीं किया है। कालि-याद्रि और कुशीलव गांधारियों की चेतना है। तक्षाशिला का विद्रोह ठीक उनके नृत्तत्व में फलोद्भूत होता है, लेकिन बोर होकर भी वे वन्य नहीं हैं। कुणाल की एक दृष्टि में वे अपना सर्वस्व न्योद्धार कर सकते हैं, क्योंकि पर उनपर अगाध विश्वास हो गया था।

इस प्रकार पुरुष पात्रों का चरित्रांकन लेखक को कुशल प्रतिभा का परिचायक है।

उपन्यास में नारी चरित्र सीमित है, वे भी अपूर्ण एवं कितरे दूर। कुमारी प्रेरणा, गेलेशिया और गोपा तीन ही नारी चरित्र उपन्यास में स्थान पाते हैं। लगता है, लेखक की दृष्टि में उस काल में नारी की स्थिति महत्वपूर्ण नहीं थी, इसीलिए इस ऐतिहासिक यथार्थ के अनुरूप उसने नारी पात्रों को बलताऊ ढंग पर चित्रित करके छोड़ दिया है। देवी प्रेरणा के चरित्र का एक ही आयाम अत्यन्त चित्रित है, वह है प्रेमिका का रूप। अपनी आंखों के समझा उसने जो अकांड तांडव देता है इससे इस जीवन के प्रति उसमें विराग उत्पन्न हो गया और प्रवृत्त्या के लिए जातुर दिखाई गई है। लेकिन लेखक ने अवसर प्रदान किया है कि उसका भ्रम मिट सके, क्योंकि उस जैसी अनिष्ट सुन्दरी का भिक्षुण्णी हो जाना विडम्बना होती। भ्रम का पड़ा छट जाने पर संसार के प्रति पुनः उसमें अनुराग उत्पन्न होता है, इसका कारण था सुबाहु के प्रति उभरती हुई अनुरक्ति। एक आदर्श भारतीय नारी की भांति वह अपना जीवन भी दान दे देती है। गेलेशिया का चरित्र कहीं भी उभर नहीं पाया है। वह केवल मानवीय अनुभूति से अनुपूरित एक गणिका मात्र दिखाई गई है। गोपा का चरित्र अवश्य ही आकर्षक एवं नारी पात्र के रूप में संवेदना उत्पन्न करने वाला है। वह दासी होकर भी अपूर्व

सुन्दरी एवं अतृप्त कामेच्छाओं को शिकार है, लेकिन इस अतृप्ति को किसी ठुट धिशा कीजोर अग्रसर नहीं दिखाया गया है । अप्रत्यक्ष रूप से वह कुमार के प्रति आसक्त है, प्रत्यक्ष रूप में अपनी भावनाओं को कुमार के सामने कभी प्रकट नहीं करती, लेकिन अन्दर ही अन्दर घुटती रहती है । उसका कुमार के प्रति समर्पण भाव अन्त तक जोधित रहता है ।

उपन्यास का वातावरण इतिहासानुसूल और सघन है ।

लेखक ने अशोक कालीन धार्मिक, राजनीतिक, एवं सामाजिक वातावरण की बिम्बात्मक अनुप्राति उत्पन्न कराया है । इतिहास में हमने अशोक की राजनीति का सुखद पक्ष देखा है, लेकिन राजनीति के पोहे जो स्वार्थी तत्त्व कार्य कर रहे थे, स्वयं अशोक व्यर्थाडम्बरों के द्वारा सामान्य जनता का शोषण कर रहे थे, उस दूसरे क्लृप्ति पक्ष को इस सचाई के साथ लेखक ने प्रस्तुत किया है कि हम उसपर विश्वास किये बिना नहीं रह सकते । धर्म को अत्यधिक सम्पृक्ति के कारण शासन कायर और क्लीब होता गया । मौर्य शासन मरणासन्न अवस्था में आ गया । इस तथ्य को प्रस्तुत करने के लिए तदाशिला को कथाक्षेत्र बनाया गया है । क्योंकि तदाशिला की प्रजा मागधियों की अपेक्षा अधिक बलवान एवं भौतिक मुत्तापेक्षी थी । कथानक में उन्हीं घटनाओं का चयन किया गया है, जिससे अशोककालीन वातावरण अधिक सघनता एवं स्पष्टता से उजागर हो सके । कुणाल की जैसे बौद्ध धर्म कस का विकृत रूप देखती हैं । बौद्ध मठाधीश धर्म ज्ञान एवं आचार-विचार की चर्चा नहीं करते बल्कि अपनी प्रबल शक्ति का लाभ उठाकर षडयन्त्र रचते हैं । प्रवृज्या ज्ञान के द्वारा नहीं बल्कि बलात् धारण करवाते हैं । बौद्ध संघारामों का चित्र निर्मल न रहकर कुरूपता को धारण कर चुका था । उदयन कहता है-- 'प्रमाण के रूप में आर्थिक दासता से ग्रस्त उन नागरिकों के वे वक्तव्य हैं जिनमें उनकी स्थिति का लाभ उठाकर उनके बच्चे उनसे छोन लिये गये हैं । प्रमाण के रूप में देवघात हैं, जिनके कंधों पर गर्भपात की महामारी की परीक्षा करने का मार डाला गया है... महास्थविर की यह दुषित रक्त केवल आपके संघाराम से ही प्रवाहित नहीं

हो रहा है। देश भर में प्रायः ही संघारामों को यही दशा हो चली है, जिसने न केवल प्रियदर्शी को, अपितु उनके अमात्यवर्ग में भारी असंतोष है। और यह गंभीरता से विचार किया जा रहा है कि राज्य की ओर से भोजन, वस्त्र, आवास तथा औषध के रूप में जो चार प्रकार का शरण बौद्ध भिक्षुओं को दी जाती है, उसके कहीं दुराचार के अड़डे तो नहीं चल रहे हैं।

लेखक ने मौर्यों को सैन्य शक्ति एवं उसकी साज-सज्जा, रणकौशल एवं गृह पुरुषों की क्रियाएं सब को जोलन्त रूप में प्रस्तुत किया है। राज्य में शक्ति प्राप्ति के लिए तथा प्रभुत्व स्थापना के लिए प्रत्येक पात्र अपने-अपने ढंग से संलग्न दिखते गए हैं। कूटनाति, बुचक्र एवं दुरभिसंधियों का चक्र निरन्तर चलता है--बाहेर वह धर्ममहामात्र बोधिगुप्त हों या स्थविर विशालबाहु, राजकुमार कुणाल हों या उदयन, गुण मद्र हों या नगर त्रिष्टिंगला -- सभी व राजनीतिक वातावरण के संचार के साथ प्रस्तुत करते हैं।

राज्य में दासियों एवं गणिकाओं की संख्या विशाल थी। असमर्थ किन्तु सुन्दर स्त्रियां समर्थ वृद्धों को या तो दासियां बनने के लिए विवश थीं या उनकी कामवासनाओं को आग में घुट-घुट कर तड़पने के लिए मजबूर थीं। अपने सौन्दर्य के बल पर कभी-कभी दासियां असाधारण अधिकार प्राप्त कर लेती थीं, यहां तक कि राजनीतिक उलट-फेर का कारण बनती थीं। नारी स्थिति के ये चित्र 'कुणाल की आंखों' में पर्याप्त चित्रित हैं।

जहांपात्र और घटनाएं अपनी ओर से वातावरण अभिव्यक्ति के लिए कुछ नहीं करतीं, वहां लेखक को स्वयं अपनी ओर से कहना पड़ा है। लेकिन ऐसे स्थल उपन्यास में बहुत कम हैं, संकेतों एवं व्यंजनाओं के द्वारा इस कमजोरी से बचने का प्रयत्न किया गया है। संक्षेप में कहा जा सकता है कि उपन्यास में क्या घटनाएं और पात्र अशोककालीन वातावरण को नियामक बना कर रह गये हैं वायी हैं और इससे वातावरण उस काल को उजागर करने में सक्षम है।

उपन्यास की भाषा स और संवाद पात्रानुसूल हैं। भाषिक रचना सीधी और स्पष्ट है। वह न तो मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की कल्पनाओं की भांति

१ 'कुणाल की आंखें', पृ० २३७

जटिल है और न वर्णनात्मक उपन्यासों को भांति स्थूल हो । वह कथानक एवं पात्रों को अनुगामिनी बनकर व्यंजना एवं संकेतों के सहारे आधुनिक चेतना को अभिव्यक्ति देता है । एकाध उदाहरण द्रष्टव्य है:--

- (१) साम्राज्य रसातल को जा रहा है, सम्राट अग्रमहिषा केशीक में उदासीन होते जा रहे हैं, चारों ओर इस अहिंसक साम्राज्य में हिंसा का जोर बढ़ता जा रहा है, सीमाओं पर प्रादेशिक व राजुक अशांत हो गए हैं, प्रियदर्शी अपने गृह पुरुषों के प्रतिवेदन सुनकर मो अनसुने कर जाते हैं..... ।
- (२) प्रियबंधु, यही विस्तार था, जिसने प्रियदर्शी को प्रियदर्शी का बाना पहनने को विवश किया और जम्बू दीप में युद्ध चक्र के स्थान पर धर्म-चक्र घुमाने लगा, क्योंकि युद्ध-चक्र के पहिये स्थूल हैं, लौकिक हैं, भौतिक हैं, जो दूरस्थ प्रदेशों तथा विदेशों में देर करके पहुंचते हैं । धर्मचक्र के पहिये सुक्ष्म हैं, वायु की गति से मो तेजा के साथ घुमते हैं, पारलौकिक हैं और अदृश्य हैं । इनके पीछे बड़े-बड़े भौतिक रथ हिम जाते हैं ।

भाषा की शब्दावली तत्कालीन इतिहास और वातावरण के अनुकूल है । कालानुरूप सभी पात्र प्रायः एक ही मुद्रा में बोलते हैं, लेकिन विभिन्न पात्रों की दृष्टि से भाषा की विविधता भी देखी जा सकती है । धम्ममहापात्र बोधिगुप्त, महास्थविर विशाल बाहु इत्यादि बौद्ध मठाधोक्ष 'मते' का संबोधन और बार बार 'बुद्धं शरणं गच्छामि' दुहराते हैं । नगर-श्रेष्ठियों की भाषा में स्वार्थ एवं झल की गंध आती है । गृह पुरुषों की भाषा में रहस्य एवं कुतूहल का भाव स्थायी रहता है । कुणाल की भाषा में नई पीढ़ी की चेतना देखी जा सकती है ।

कव्य की अभिव्यक्ति प्रायः संवादों के माध्यम से की गई है । अपनी ओर से कुछ कहने के लिए, जहां तक हो सका है, लेखक ने बच्चे का प्रयत्न किया है । संवाद प्रायः संक्षिप्त किन्तु पूर्ण और अवसरानुकूल

---

१ 'कुणाल की आँखें', पृ०४०

२ वही, पृ०१२३

निबद्ध किए गए हैं। संवादों के सहारे पात्रों की ऐतिहासिक सत्ता का ज्ञान होता है। कहीं-कहीं विस्तृत लम्बे भाषण भी दिये गये हैं<sup>१</sup>। वे कथानक के नैरन्तर्य में बाधक की तरह आते हैं<sup>२</sup>। लेकिन ऐसे स्थल अत्यल्प हैं। ऐसे स्थल प्रायः स्वाभाविक रूप से स्थान पा गये हैं। सभा में दिये गये भाषण और अमात्य परिषद् की बैठकें में विभिन्न अमात्यों के लम्बे संवाद स्वाभाविक हैं और वातावरण-सृजन में सहायक हैं<sup>३</sup>। तदाशिला नगर के समस्त परिस्थितियों की सूचना और उसपर प्रियदर्शी का आज्ञा पत्र लम्बे संवाद के रूप में नियोजित है, लेकिन स्वाभाविक एवं प्रासंगिक। कहीं-कहीं पात्र अस्तव्यस्त छ मनःस्थिति में स्वयं से ही चर्चा को भांति बातचीत करते दिखाये गये हैं<sup>४</sup>। संवादों की भाषा इस प्रकार गठित की गई है कि कथानक बड़ी गति से आगे बढ़ता रहता है और पाठक का कुतूहल बराबर स्थायी रहता है।

अन्त में निष्कर्ष स्वयं कहा जा सकता है कि 'कुणाल की आँखें' अपने विचारों की उर्वरता और गहनता, उपयुक्त और आकर्षक कक्षात्मकता, पात्रांकन में संगठन, काल के वातावरण की यथार्थ और सघन अभिव्यक्ति, आधुनिक चेतना से सम्पृक्ति, भाषा की कुशल व्यंजना आदि आणविक मिलकर ऐतिहासिक उपन्यासों में एक नये संसार से साक्षात्कार कराता है तथा उपन्यास के लेख को वजनदार बनाता है।

१ 'कुणाल की आँखें', पृ० २०६, ३४४, ३४५, ३८२ आदि

२ वही, पृ० ३२५-३५ ३३२

३ वही, पृ० ३१७-२५

४ वही, पृ० ३६



## सप्तम अध्याय

-0-

### व्यंग्यात्मक शिल्प-विधान

~~~~~

व्यंग्यात्मक शिल्प-विधान के उपन्यासों का दृष्टिकेन्द्र विवरण पर नहीं, बल्कि व्यंजना पर होता है। इस विधान में लेखक व्यर्थ को सोधे सोधे व्यक्त न करके व्यंजना के सहारे अभिव्यक्ति प्रदान करता है। समाज की सामयिक स्थितियों, परिस्थितियों, दशाओं और उसकी अच्चाध्यों-बुराध्यों को वह प्रतीकात्मक ढंग पर या सोधे व्यंग्य के द्वारा व्यंजित करता है। प्रतीकात्मक व्यंग्य में मनुष्येतर पात्रों का चयन करके उसके द्वारा कथा का ताना-बाना बुनता है और उसके द्वारा सामयिक मनुष्य की हालत की पड़ताल द करता है। प्रतीकों को स्पष्ट करने के लिए व्याख्या भी देता चलता है। 'खालों कुर्सी को आत्मा' में इस विधि का जोवन्त उपयोग किया हुआ है। मनुष्य अपने घृणित पहलु को सोधे सोधे पढ़कर खुद सकता है, एकदम सीधा चोट पड़ सकता है, इसलिये लेखक बड़ी कलात्मक बारीकी से उस घृणित पहलु को प्रतीकात्मक पद्धति के द्वारा उजागर करता है कि पढ़ने वाला तिलमिलाये तो, लेकिन वह व्यंग्य हृदय में गहरे रूप से पैठकर सोचने को मजबूर करे। इसलिये प्रतीकात्मक व्यंग्य के उपन्यासों में लेखक की कला और साधना से काम लेना पड़ता है। कथा और चरित्र की नियोजना इस प्रकार करना होता है कि वह समंजित और संगठित होकर सामयिक मनुष्यों को कमजोरियों से सम्पृक्त हो सके। इस प्रकार व्यंग्यात्मक शिल्प विधान का महत्व सामयिक दृष्टि से ही होता है। समसामयिक परिप्रेक्ष्य में रखकर ही उसका व्याख्या की जा सकता है। लेकिन

प्रतीकात्मक व्यंग्य के अतिरिक्त उस विधि में सांघे-सांघे व्यंग्य भी प्रक्षेपित किये जाते हैं। यह ध्यातव्य रहे कि व्यंग्यात्मक शिल्प-विधान के उपन्यासों का उद्देश्य पाठकों को हंसाना नहीं, मनोरंजन करना नहीं जैसा कि शरद जोशी या हरिशंकर परमार को कुछ कहानियों और 'बैठे ठाले' के स्तम्भ में देला जाता है, बल्कि उनके द्वारा पाठकों के धाव पर नश्वर लगाया जाता है। लेखक अपने शिल्प और कथ्य के द्वारा पाठकों को बिकौटो काटता है, उसके हृदय को झकझोरता है और मनुष्य को सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक आदि सच्चाइयों को एकदम दो टुक मुखर करता है। 'राग दरबारो' को कहानो, गांव को कहानो न होकर पूरे राष्ट्र का कहानो है, जो आजादी के बीस वर्षों बाद बनी-बिगड़ी है। लेखक समाज के हर मनुष्य का मुलौटा उघाड़ता है। पाठक पढ़े और देखे कि हम कितने गिरे हैं, कितने कोड़े बिदबिदा रहे हैं हमारी जिंदगो में। जीवन में संघर्ष करते हुए लोग किस तरह से भ्रष्ट और अनेतिक होकर स्वार्थ पूरा कर रहे हैं, वह उन सब की बखिया उधेड़ता है। इस प्रकार व्यंग्यात्मक शिल्प-विधान में चाहे वर्णन हो, चरित्र भाषा हो या संवाद सभी को व्यंग्य के सांघे में रखा जाता है। वर्णन तो हमारी सचाई का बयान कर देता है, और चरित्र वर्ग प्रतिनिधि होकर उपस्थित होते हैं। लेखक अपनी भाषा में किसी प्रकार को रोक नहीं लाता, चाहे वह प्रतीक रूप में हो या बेलाग कहने में। कुल मिलाकर व्यंग्यात्मक शिल्प विधान के द्वारा लेखक मनुष्य के यथार्थ को व्यंजना के० द्वारा और सांघे-सांघे भां -- उसकी पहचान कराता है और इस पहचान को बढ़े तौर और तेवर के साथ प्रस्तुत करता है।

विशिष्ट उपन्यासों का अध्ययन

१

हालो कुर्सी की आत्मा (१९५८)

लक्ष्मीकान्त वर्माकृत 'हालो कुर्सी की आत्मा' व्यंग्यात्मक शिल्प-विधान को प्रतीकात्मक विधि से सम्प्रेषित करता है। प्रतीकों को भाषा में आस्था-

१ लक्ष्मीकान्त वर्मा : 'हालो कुर्सी की आत्मा', किताब महल, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, १९५८।

अनास्था के प्रश्न, मृत्यों का विघटन, बाँफ होता मानवीयता को अभिव्यक्ति मिला है, लेकिन गैटायर और व्यंग्य का वातावरण सर्वत्र बना रहता है। अधिकांश आलोचकों ने भी 'हालो कुर्सी की आत्मा' को व्यंग्यात्मक शिल्प-विधान का उपन्यास स्वीकार किया है। डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी के कथन में, 'लक्ष्मीकांत वर्मा का प्रथम उपन्यास 'हालो कुर्सी की आत्मा' नये कला शिल्प का एक दूसरा रूप प्रस्तुत करता है। मुख्यतः सामाजिक गैटायर से अभिप्रेरित यह कथाकृति समसामयिक जीवन पद्धति के सम्बन्ध में एक रचनात्मक दृष्टि सामने रखती है। डा० राजमल बोरा भी कहते हैं--'हालो कुर्सी की आत्मा' श्री लक्ष्मीकांत वर्मा का लिखा हुआ व्यंग्य प्रधान और प्रतीकात्मक उपन्यास है।'

उपन्यास की रचना-दृष्टि मुलतः सामाजिक है। मध्यवर्गीय समाज की विद्रुपताओं और कमजोरियों को प्रतीक और व्यंग्य की भाषा में उकेरने का प्रयास हुआ है। जीवन के विविध आयामों को विन्यस्त करने के लिए मृत्यु के वातावरण का सृजन (जो हमारी संस्कृति और सम्यता का प्रतीक है) और इस यांत्रिक सम्यता में मानवीय मृत्यों का कारण, बुढ़ा पैटमेन कहता है, 'पिहलो दुनिया ऐसी नहीं थी मुझे लगता है आज की दुनिया की आत्मा लोखलो हो गई है आज के आदमी का लोहा कुछ कुत्तित और सराब हो गया है ... मैंने पिहलो दुनिया भी देखी थी ऐसे लोग नहीं थे गच मानो ऐसे लोग नहीं थे। लोखलो व्यवस्था, चोखली हुई सम्यता, कितने तरह जोने की विवशता और अन्त में मविष्य के प्रति विश्वास और आस्था आदि गवालों से गन्दात्कार करने का प्रयत्न किया गया है। 'सम्यता का बात करते हो ? सब फूट है। सम्यता मर गई। कल उस चौराहे पर वह जेधे में चली जा रही थी, अकेली निरीह सी थी। उसे उस मोटर चलाने वाले ने मारा। ये मोटर वाले

१ रामस्वरूप चतुर्वेदी : 'हिन्दी नवलेखन', पृ० ४२५

२ राजमल बोरा : 'हिन्दी उपन्यास : प्रयोग के चरण', पृ० ४५७

३ 'हालो कुर्सी की आत्मा', पृ० ६५

‘ल आफ द रोड’ तक नहीं जानते । जब जोर शोर से अन्धाधुन्ध शोर मचाते हुए चलते हैं । और जब वह उन्हीं की कपेट में आ गई, तब्यता मर गई, आदमी मर गया, संस्कृति विधवा हो गई, क्योंकि आदमी ने आत्महत्या कर लिया, उसकी लाश अब भी पिरामिड के मसालों के बीच सुरक्षित है । अगर आदमी की शकल देखना चाहते हो तो उसकी लाश पर पड़े हुए पत्थर को हटाओ, हटाओ, हटाओ..... और उस पत्थर को हटाने के प्रयास में मेजर सकल नवाब चाहते हुए बच्चे को अपने लोने में बिपकाये रहते हैं, लेकिन संवेदनशील मनुष्य इस दुनिया में जाने से असमर्थ रहता है । मृत्युहानता के बीच अन्त में लेखक आस्था प्रकट करता है, ‘मेरा अस्तित्व ही समाप्त जैसा लगता है, लेकिन मैं अब भी जिन्दा हूँ और जिन्दा रहूँगा हा माग्य का ऐसा भ्रान्त, सिकुड़ो हुई अर्धों नहीं होता, व्यक्तित्व उपर कपड़े की पांति टांग नहीं सकते । वस्तुतः वह कुछ नहीं होता..... वह केवल अभिव्यक्ति हीतो है..... मेरी अभिव्यक्ति मुझों तक नहीं है-- मैं-- मैं जो लालो कुर्सी की आत्मा हूँ.....आत्मा, लालो कुर्सी की आत्मा..... बच्चा चोर रहा है..... चोर और ... जिसका अर्थ अभी नहीं बन पाया है । ताँसे रीटायर को निराशा में परिणति के स्थान पर भविष्य की आस्था में यह परिणति नवलेखन की अपनी विशेषता है ।

उपन्यास का शीर्षक प्रतीकात्मक है । लालो कुर्सी आज के समाज में जी रहे संवेदनशील प्राणी का प्रतीक है । वह वेटिंग रूम में पड़ा हुई चारों ओर के वातावरण में फैले मनुष्यों की कहानियों को परखते हैं एवं उसमें हिस्सा लेते हैं । उसे इन कहानियों का जावित गवाह कहा जा सकता है । वह सोचता है, -- और मुझे आज यह लगता है कि यह कहानियाँ ? यह सारी कहानियाँ जो मैं इस वेटिंग रूम में बैठी बैठी इस आतंकित वातावरण में दुहरा गई हूँ । यह सब मुझसे पृथक् नहीं है । इस कहानी का सबसे बड़ा हास्यास्पद रूप यह है कि इन

१ ‘लालो कुर्सी की आत्मा’, पृ० ३३५

२ वही, पृ० ४१६

३ रामस्वरूप चतुर्वेदी : ‘हिन्दी नवलेखन’, पृ० १२५

कहानियों को सजाव सवेषट पात्र होते हुए भी मैं उन्हें उन स्थलों से बचा नहीं सकी, जहाँ आदमी केवल मज़ाक बनकर रह गया है। मैंने बहुत चाहा कि निरपेक्ष भाव में मैं इन कहानियों और इन घटनाओं के बाव रहकर भी अपना दामन बचा लूँ, लेकिन आज का यह भयंकर रात, यह आतंकिता वातावरण मुझे इस बातके लिए मजबूर कर रहे हैं कि मैं भी अपने को सक्रिय रूप से इस परिधि में डाल लूँ। अगलियत तो यह है कि हर कहानी जिसमें दर्द होता है, जिसमें दर्द होता है, उसमें भाग लेना ही पड़ता है। यह अधिकार नहीं जोवन का व दायित्व है। आज आदमी को इतना शकलें, इतना बेतरतीब तस्वीरें देखने के बाद मेरे सामने केवल एक ही निष्कर्ष है और वह यह कि जिस आग से बचने के लिए, जिस कुपता को अपने बोंब से फेंकने के लिए आदमी सारी जिन्दगी दौड़ता रहता है, अन्त में जावन का व्यंग्य उसे उसी स्थान पर ला पटकता है, जहाँ कुपता ही कुपता है। लेकिन इसका मतलब कदापि नहीं है कि इन कुपताओं के बाव सौन्दर्य नष्ट होकर सड़-गल कर केवल विकृत होकर रह जायेगा। सौन्दर्य में अपने आप उभरने की ताकत है। वह उभरता है और उभरता है इस शक्ति के साथ कि कुपतायें स्वयं नष्ट हो जाती हैं। यह उदाहरण शार्णिक की प्रासंगिकता और लेखक की रचना-दृष्टि को उजागर करता है। लाली कुर्सी उपन्यास को मुख्य पात्र होकर जोवित लोगों की तस्वीरें देती है, कुपताओं का अवलोकन एवं परोक्षण करता है और इस कुपता के पीछे सौन्दर्य का आस्था प्रकट करता है। शार्णिक कथन और उसके अनुरूप सामग्री संगठन का कलात्मक सृजन 'लाली कुर्सी की आत्मा' को प्रशंसनीय विशिष्टता है।

'लाली कुर्सी की आत्मा' का शिल्प-विधान नवीन है और वह भाववस्तु के साथ रकता रहने वाला है। भाववस्तु और शिल्प की सम्पूर्ण हिन्दो-उपन्यासों में बहुत कम देखने को मिलती है। डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी के शब्दों में -- 'लाली कुर्सी की आत्मा' का शिल्प मिश्रित और नया है। कहीं

सिद्धि पद्धतियों के संयोग ने उसमें कुछ अप्रसन्नता अवश्य है, पर कुल मिलाकर मध्यम वर्ग के जिन बहुमुखी समाज का लेखक चित्र प्रस्तुत करना चाहता है। वह उस आवश्यकता के प्रथम प्रायः अनुपम है।^१

उपन्यास का पुरा कथा बेजान वस्तुओं के माध्यम से कहा गई है। लाला कुर्सी अपना आत्मकथा के वर्णन के बीच समाज के विविध पात्रों का कथा कहता है, इसी पात्रों के चरित्र का प्रकाशन होता है और समाज की विद्रूपताओं के विविध आयाम का चित्रांकन भी। चंदनपुर के रेलवे स्टेशन के पारा एक रेल दुर्घटना होता है, बहुत से यात्री घायल होते हैं और स्टेशन पर चहल पहल हो जाता है। स्टेशन के वेटिंग रूम में एक टूटा हुआ लाला कुर्सी दिखाई देता है। वह अपना परिचय देता हुआ अपने आत्म कहानी सुनाता है। रेलवे स्टेशन का वेटिंग रूम उसका अन्तिम स्थान है।.... उसने जीवन में किन-किन स्थानों का यात्रा की और उस स्थल पर कैसे पहुंचा, अपने जीवन में उसने जो अनुभव प्राप्त किए हैं एवं जीवन की कुली आंखों से देखा उसका व्योरेवार हाल वह कुर्सी पाठकों को सुनाता है।

पहले वह वेटिंग रूम में उपस्थित लोगों का परिचय संकेत रूप में देता है, दूसरे शब्दों में, रेलवे स्टेशन और वेटिंग रूम के पात्रों का वर्णन बाह्य और सूचनात्मक ढंग पर मिलता है। इसके बाद वह स्मृत्यवलोकन पद्धति के आधार पर अपने आत्मकथा कहती है, उसके बीच कई पात्र कथार्य उभरता हैं, यद्यपि इस टेक्निक से कई छोटी-छोटी कहानियां अलग-अलग सी आभासित होती हैं, लेकिन लेखक ने उनको एकान्वित करने के लिए पर्याप्त प्रयास किया है। (क) सम्पूर्ण लाला कुर्सी से कहाँ न कहाँ सम्पृक्त है, क्योंकि वही कथा का मुख्य नेरेटर है। (ख) बीच बीच में वेटिंग रूम की कथा देकर पृथक स्थित कहानियों को मूल कथा से जोड़ा गया है। (ग) कथानक में आये विभिन्न मनुष्य पात्र एक ही शहर के रहने वाले हैं और एक ही समाज में जाते हैं। इस प्रकार विभिन्न पात्र कथार्य अपने आप में स्वतंत्र होते हुए भी, एक दूसरे से जुड़ी हुई हैं, विभिन्न अवसरों पर एक दूसरे से मिलते हैं और एक दूसरे की कहानियों को विकसित-आलोचित करने का प्रयास करते हैं और अन्त तक मुख्य पात्र लाला कुर्सी से सम्पृक्त रहते हैं।

१ रामस्वरूप चतुर्वेदी : 'हिन्दी नवलेखन', पृ० १२८

२ राजमल बौरा : 'हिन्दी उपन्यास : प्रयोग के चरण', पृ० १५८

सुविधा को दृष्टि से कथानक को दो भागों में बांटा जा सकता

है--

(क) चंदनपुर रेलवे स्टेशन के वेटिंग रूम का कथानक

(ख) चंदनपुर शहर में रहने वाले पात्रों का कथानक

वेटिंग रूम का कथानक उपन्यास का मूल कथानक है। फिर भी उसका वर्णन संकुचित और लगभग बिखरा सा है। वेटिंग रूम एक ऐसा स्थान होता है, जहाँ सभी अजनबी और परस्पर अपरिचित रहते हैं। ऐसे लोगों का परिचय तात्कालिक और सूक्ष्मात्मक ढंग पर हो किया जा सकता था, इसीलिए सारा कुर्सी वेटिंग रूम के पात्रों को कथा सूक्ष्मात्मक ढंग पर ही उपस्थित करती है। उनका वेश, भुषा, आकृति, व्यवहार, हावभाव एवं स्फुट संवादों को चुनकर मात्र ही कथा का निर्माण करता है। चूंकि वह कल फिर नहीं सकता, इसलिए उसका निरोद्धाण स्फुट, अधूरा और बिखरा हुआ रहता है-- 'गोल मेज के चारों ओर चार कुर्शियाँ हैं, जिन पर चार विशिष्ट व्यक्ति बैठे हुए हैं। चारों के पैर मेज पर टंगे हैं। वेटिंग रूम में प्रवेश करते ही नजर मेज पर पड़ती है और मेज पर नंगी नंगी टांगों के मस्तक पर जुतों और चप्पलों के ताज के सिवा कुछ नहीं दिखाई पड़ता। नागरा.... लांग शु.... मिलेद्री बुट... और चप्पल चारों जुतों को देखकर व्यक्तियों के व्यक्तित्व का भी अनुमान लगाया जा सकता है।....

.... नागरा जुता पहनकर बैठा हुआ व्यक्ति भावुक है। उसका मौनदर्य बोध, उसको मान्यताएं, उसका कल्पनाएं सभी कुछ उसके मन की कोमलता से अधिक सूक्ष्म हैं। सारा शरीर देखने से लगता है जैसे एक फौलाद की आत्मीयता को जबरदस्ती फुटकर टूटा कर दिया गया है और मस्तक का सारा भार सुद अपनो कल्पनाओं के बोझ से फुका जा रहा है।....

वेटिंग रूम की कथा के साथ बीच बीच में रेल दुर्घटना की मुख्य घटना तथा रेलवे स्टेशन का गति का वर्णन भी होता चलता है। और उसका क्रम टूटने न पावे, इसलिए बार-बार वातावरण का आभास मिलता चलता है -- 'अब अंधेरा हो चुका था। हक्के बुक्के पैटमैन और पार्सल बाबुओं के नालदार जुते तारकोल के प्लेटफार्म पर सटपट सटपट करते गुंज जाते थे। बगल वाले कमरे में

शोर गुल कुछ कम हो गया था । लगता था रोता हुआ बच्चा सिसकियां भरते भरते सो गया था ।^१

उपन्यास को दूसरी कथा बंदनपुर निवासियों को है । कथानक के इस भाग का विन्यास भी विशेष युक्तियों द्वारा सम्पन्न है । कुर्सी स्मृत्यवलोकन पद्धति के द्वारा अपने सम्पर्क में आये हुए पात्रों की कथा टुकड़ों में कहता है और बीच-बीच में वेटिंग रूम की कथा भी जारी रखता है । इससे दोनों प्रकार की कथाओं को जोड़ने और एकात्मित करने का प्रयास हुआ है । 'वेटिंग रूम' की कथा वर्तमान यथार्थ है और बंदनपुर की कथा अतीत का स्मृतियां हैं । कुर्सी व उन अतीत स्मृतियों को वर्तमान के यथार्थ से जोड़ते हुए उन्हें अर्थ प्रदान करती है ।... दूसरे शब्दों में अतीत वर्तमान को आलोचित करता जाता है ।^२

ये पात्र कथा अलग अलग शीर्षकों में प्रताकात्मक ढंग पर बेजान और मनुष्यतर वस्तुओं के नाम पर संकुचित है । और उस सण्डकथा अथवा विवेच्य पात्रों के आचरण को स्थापित करते हैं । जैसे 'रास के पुतला' में लोहे का अमाव, 'आदमी और बूढ़े : एक प्रयोग', 'अधूरा आदमी और केकटस का फूल' आदि और कुछेक शीर्षक उसमें वर्णित कथा का सारांश प्रस्तुत करते हैं, जैसे 'वह लोहे का खिलौना जो जेबों में भावान बन गया' तथा मवेशी डाक्टर बनडोले और घड़ियों की आवाज में कैद आयोजन, नियोजन, रोमान्स इत्यादि । कथा के अंत में प्रायः कथा से अलग पात्रों के मुख से परस्पर संवादों के बीच कथा का विश्लेषण और निष्कर्ष दिया जाता है । प्रथम प्रकार के कथानक में कथा-विश्लेषण और निष्कर्ष देने का कार्य पैटर्न करते हैं और बंदनपुर के पात्रों की कथा में लोह पुरुष तथा खिलौने-- रोदा, बन्दर और गोदड़ । ये विश्लेषण लेखकीय वक्तव्य का आभास भी देते हैं ।

हालांकि कुर्सी जिन स्थानों की भोक्ता नहीं है, उन कथाओं को अपरोक्ष विधि से प्रस्तुत करता है । कथा विश्लेषण बेजान और मनुष्यतर पात्र कुर्सी को कथाएं सुनाते हैं और कुर्सी उन्हीं के मुख से कहो हुई कथाओं को

१ 'हालांकि कुर्सी की आत्मा', पृ० ८८-८९

२ राजमल बौरा : 'हिन्दी उपन्यास: प्रयोग के चरण', पृ० १६२-१६३

ज्यों का त्यों प्रस्तुत कर देता है । जैसे महिम को कथा अधुरा आदमी और केकटस के फूल के द्वारा तथा अगम पंडित को कथा गाय और अश्व के पंखों द्वारा उपस्थित की गई है । इस प्रकार दोनों कथानक एक दूसरे से गुंथे हुए नगर के समाज और इस बहाने समकालीन समाज को जिन्दगी और उनकी सच्चाइयों को प्रस्तुत करते हैं ।

पात्रों की संस्था बहुत और विविध है । सजीव मनुष्य पात्रों के अतिरिक्त मनुष्येतर एवं निर्जीव पात्र भी चित्रित हुए हैं । निर्जीव एवं मनुष्येतर पात्र अपने आप में महत्वहीन होते हुए भी आलोचक और परोक्षक के रूप में महत्वपूर्ण हो गए हैं । सम्पूर्ण पात्रों को प्रत्यक्ष गवाह लाली कुर्सी है, जो मानवीय दास-शालता की प्रतीकात्मक रूप में उपस्थित करता है । सभी पात्र प्रायः मध्यवर्गीय समाज के आचरण और उनका वास्तव प्रस्तुत करते हैं-- वह भी सैटायर और व्यंग्य की भाषा में । उपन्यास को प्रत्येक कहानी में मुख्यतः एक या दो पात्रों का व्यक्तित्व उभरता है और उनके व्यक्तित्व का विश्लेषण निर्जीव एवं मनुष्येतर पात्रों द्वारा होता है ।

निम्नवर्ग का पात्र हवलदार अपने व्यक्तित्व में आस्थाओं-अनास्थाओं के बीच झुलता है । अपना ईमानदारी और सज्जनता के कारण जिन्दगी भर लुढ़कता है । नैला सेप्रेम में असफल होने पर, प्रेम के प्रति अविश्वास और आदमी के बजाय जानवर से प्यार करने लगता है । 'क्या करता है हवलदार तुमको कुतिया से इतना प्रेम क्यों है ।' हवलदार कहता है, 'इसलिए मैंमसाहब कि यह जिसे प्यार करता है तो फिर उसे धोसा नहीं देता' उसके व्यक्तित्व का दूसरा आयाम है--धर्म और शास्त्रों के प्रति आस्था । अपना जिन्दगी को शास्त्र और ज्योतिष के अनुसार चलाता है । अगम पण्डित इसी प्रवृत्ति के कारण उसे दोनों हाथों से लुटता है । अन्त में बहुत गच्चा खाने पर

धर्म-कर्म के प्रति भी उसका विश्वास उठ जाता है । इस प्रकार हवलदार का चरित्र निम्नवर्ग के व्यक्तित्व का घुटन और क्रमशः टूटते जाने का कथार्थ प्रस्तुत करता है ।

हवलदार के अलावा प्रायः सभी पात्र मध्यमवर्ग से जुने गये हैं ।

अगम पण्डित उर्फ लम्बीदरमणि त्रिपाठी प्रसिद्ध ज्योतिषी तथा विद्वान मानवोद्य मूल्यों का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं । वह एक ऐसा पात्र है, जो जिन्दगी भर अपने मूल्यों और आस्थाओं से चिपका रहा । लेकिन ये मूल्य जात के सुझल नहीं थे अतः अन्त में उसे अपने हाथों कैद होना पड़ा । पत्नी गौरा के भाग जाने के बाद उनका सारा विधा अर्थहीन हो जाता है । शायर कहता है-- ' सुना तुमने ? तुम समाप्त हो चुके हो पण्डित..... तुम्हारा विधा समाप्त हो चुका है, यानो तुम और तुम्हारा अत्म दोनों हा मुदा हो चुके हैं..... ।'

डा० सन्तोषी प्रसिद्ध दार्शनिक और मनोविज्ञान वैज्ञानिक हैं । उन्हें अपने जीवन में केवल दो वस्तुओं से प्रेम है-- पहली बाज तो है उनका प्रयोगशाला जिसमें वे तरह-तरह के तरह के प्रयोग करते और निष्कर्ष निकालते थे । दूसरी बाज उन्हें अपना भावना प्रिय थी । जिसके माध्यम से वे सौन्दर्य की गहराई में डूब जाना चाहते थे । लेकिन अपना जिन्दगा में दोनों हा बाजों से कटु अनुभव प्राप्त करते हैं तथा धीरे-धीरे टूट जाते हैं । अपने विभिन्न प्रयोगों से उन्होंने इन्सान और मानव को एक साथ ऐसे रखने का कोशिश की, लेकिन बाद में उन्हें अनुभव हुआ कि उनके निष्कर्ष सत्य होने पर भी कोई स्वीकार नहीं करेगा । यदि इसे वे बता देंगे तो लोग उन्हें जिन्दा दफन कर देंगे । अपना प्रयोगशाला में जिस दिमाग के सहारे वे रात-रात भर जागते हुए प्रयोग करते थे, बाद में अनुभव करते हैं कि इस दिमाग को बिना बेचे उन्हें नांद नहीं आयेगा । वे कहते हैं-- ' मैं अपने सिर को बेचना चाहता हूँ, कोई भा सरोदार किसी भा कामत पर ले सकता है, क्योंकि जब तक मैं इसे बेचना नहीं तब तक मुझे नांद नहीं आयेगा, नांद जो कि लगातार जागने के

१ राजमल्लोरा : 'हिन्दी उपन्यास : प्रयोग के चरण', पृ० २७३

२ शाली कुसी की आत्मा', पृ० ६५

३ वही, पृ० २४५

बाद एक जिन्दगी देती है ।....^१ अपना भावनाप्रियता के कारण दिव्या देवी से विवाह किया लेकिन दोनों के चिदान्त और आस्थाएं अलग अलग थीं, इसलिए सम्बन्ध विच्छेद हो जाता है । बंदनपुर की विख्यात सुन्दरी प्रतिभा से नाटकीय विवाह किया, लेकिन यह विवाह भी एक टूटा हुआ समझौता था । परिणाम-स्वप्न अन्त में वे उखड़ जाते हैं, वे कहते हैं-- 'मैं निश्चय नहीं कर पा रहा हूँ कि मैं जिन्दा रहूँ या आत्महत्या कर लूँ, क्योंकि मेरे लिए जिन्दा रहना उतना ही कठिन है, जितना कि मरना ।' वे आत्महत्या नहीं कर पाते और विकलांग होकर रह जाते हैं । जिन्दगी के साथ मौत ने भा धोखा दे दिया ।

इसी प्रकार महिम का व्यक्तित्व के माँ आस्था के लिए संघर्ष और बाद में टूटन का कहानी कहता है । उसके व्यक्तित्व के दो पहलु हैं-- (क) जब उसमें आस्था और भ्रम था, (ख) जब उसको आस्था टूटकर विघटित हो गई । वह वैश्य और श्राव में भी निराश नहीं होता, बल्कि अपना शोध-प्रबन्ध लिखने में तल्लीन रहता है । अंजलि उसके सम्पर्क में आकर उसको आस्थाओं पर नोट करती है, लेकिन वह व्यवस्थाहीन नहीं होना चाहता । इसका परिणाम यह होता है कि अंजलि प्रकाश के साथ चली जाती है और अपने पाप को महिम के पास छोड़ जाती है, जब वह ईमानदार जीवन व्यतीत कर रहा था । उसे नाजायज बच्चा रहने के अपराध में पांच साल की सजा हो जाता है । अब उसे लगा कि उसके चारों ओर विडम्बनाओं का भयंकर जाल है... आदमी ने बढ़कर उसके यह नियम, यह भग्न रूप बड़े हो गये हैं... इन सब के सामने आदमी इतना छोटा लगता है जैसे उसको इकार का कोई स्वत्व ही नहीं है.... मुलिन को गवाह मिल जाते हैं, लेकिन महिम को नहीं मिलते ... अन्याय अपने को छिपा लेता है, लेकिन न्याय को अपना ही प्रकाश नहीं मिल पाता ... । जेल से छूटने के बाद महिम का व्यक्तित्व टूटन और आत्महीनता की अभिव्यक्ति देता है ।

१ 'साला कुर्सी का आत्मा', पृ० २८०

२ वही, पृ० २८०

३ वही, पृ० ३३० ।

उपन्यास में कुछ ऐसे भाग पात्र हैं, जो परिवेश और स्थितियों के अनुसार मान्यताएं बदलते हैं तथा उसके अनुसार अपनी जिन्दगी फिट करने की कोशिश करते हैं। आस्थाओं को लेकर जिया नहीं जा सकता और अनास्थाएं जीवन को अस्वामाधिक बनाती हैं। इन दोनों के बीच की स्थिति में ये पात्र जोते हैं। जसवंत और प्रतिभा, प्रकाश और अंजलि, ज्वालाप्रसाद और दिव्यादेवा, गनपति शास्त्री और गौरी तथा जनार्दन गार्ह ऐसे ही पात्र हैं।

उपन्यास के नारी पात्रों का चरित्र पुरुष पात्रों का अपेक्षा कहीं तोला, आकर्षक और जीवन्त है। प्रतिभा, अंजलि, गौरी और दिव्या देवा सभी जिन्दगी की यथार्थ के आँखों में देखती हैं। किसी एक कटघरे में अपने को बन्द करना नहीं चाहती। प्रतिभा डा० संतोषी के साथ विवाह करने पर भी मुक्त और स्वच्छन्द रहती है। जसवंत के प्रति आकर्षित होकर भी उससे बंधती नहीं। किसी भी चीज का अतिरेक पसन्द नहीं करती, वह जसवंत से कहती है-- '... नहीं तो जानते हो रसातिरेक में तुम्हारा गिर फट जाता...' ४ तुम सहन नहीं कर सकते थे यह रस... यह भाव और यह जीवन। आज की वेदना कल से भिन्न है। आज तुने अपने सत्य को झूठ बना डाला है। मैं अपने सत्य पर आज भी कायम हूँ। तुम संतोषी से दण्ड करते हो, मैं संतोषी को सहानुभूति देती हूँ और वह मेरी सहानुभूति के कारण मुझे भोगने का अधिकारी है। तुम मुझे पराजित करते हो.... तुम्हारी कठोरता, कठ बर्बरता, एकदम तोड़ने डालने का बूझकाँझा, मुझे प्रिय लगती है, इसीलिए मैं तुम्हें भोगती हूँ.... और..... और।' उसके व्यक्तित्व का यह विरोधाभास आकर्षक अंश और एक बड़ी उपलब्धि है। अंजलि बंगाल की बुभुक्षा और जिन्दगी का कट्टर यथार्थ भोग कर आयी है। महिम के सम्पर्क में आती है, किन्तु उसकी झूठी नैतिकता और खोलला आस्था से घृणा करती है। शायद इसी विरोध के कारण सम्बन्ध टूट जाता है। वह कहती है, -- 'तुम व्यवस्था की बात करते हो ? मैं पूछती हूँ कहां है व्यवस्था ? जीवन का किस दिशा में है व्यवस्था ? तुम्हारे जीवन में ? मेरे जीवन में ? डाक्टर संतोषी के जीवन में ।

तुम सब आस्थाहीन हो । मैं भी हूँ । अन्तर केवल इतना है कि तुम व्यवस्था तोड़ नहीं पाते..... मैं उसे तोड़ना चाहता हूँ ।^१ इस प्रकार नारो पात्रों के माध्यम से समकालीन जिन्दगी और संक्रमणशीलता को उजागर किया गया है ।

उपन्यास में कुल्लेख संवेदनशील और मानवीय पात्रों का भी निर्माण किया गया है-- ऐसे पात्रों में मास्टर दादा और मेजर नवाब का चरित्र उल्लेखनीय है । टूटे हुए और विचित्र मास्टर दादा समकालीन मनुष्य और उसके समाज के मुसौटे को फाश करते हैं ।^२ 'डेम दि इवाइट कलर्ड सिविलीजेशन। जो सम्पत्ता को बाँट करते हैं उन्हें कुछ नहीं आता । उन्हें तो बस महज चावल का माँड़ निकाल कर कपड़ों में कड़ा करना आता है ।..... लेकिन उन कड़े कालरवालों को महज जिल्द कड़ा होता है..... मोतर से ये पोले होते हैं... महज पोले..... केवल पोले ।^३ 'तु देखता नहीं, तेरे पोड़े पीड़े जिन्दगी दौड़ती आ रही है । और जिन्दगी का पंजा बढ़ा ही सस्त होता है । इसकी सक्ती जब गला पकड़ती है तो दम घुटने लगता है आदमी मर कर कुटो नहीं पाता... कितनी सस्त है जिन्दगी कितनी सस्त ।^४ मेजर नवाब आघात सहते-सहते पंगु हो गये (इससे यह भी आभासित होता है कि मानवीयता पंगु हो गई है) हैं । समाज के कोड़े उसकी आस्थाओं पर चोट करते हैं, फिर भी पराजय स्वीकार नहीं करते । वह टूटो हुए जिन्दगियों के बीच बेतना का प्रतीक बने सतत क्रियाशील रहते हैं और अन्त में उसका मृत्यु उन्हें बुकाना हा पड़ता है । उनपर कड़े जुर्म-- पुल तोड़ने का, मुसाफिरों को नदी में ढकेलने का, बेटींग स्म में चोरी करने का-- लगाकर पुलिस गिरफ्तार कर ले जातो है ।^५ लेकिन मुजरिम कौन है? मैं या तुम... क्योंकि तुम सिर्फ जुर्म देखते हो और मैं जुर्म का कारण और उसका मविष्य भी देखता हूँ । तुम इस समय मुझे नहीं इन्सानियत को कैद करके ले जा रहे हो।^६ बकहकर समाज-व्यवस्था पर तीखा प्रश्नबिह्न लगाते हैं ।

१ 'सालो कुर्सी की आत्मी, पृ० ३२३

२ वही, पृ० ३३४

३ वही, पृ० ३३३

४ वही, पृ० ४०७

वातावरण : मृत्यु और जिन्दगी का भयानकता

मनुष्य को जिन्दगी मृत्यु और जीवन का भयानकता के बीच हतपटा रहा है। मानवीय सम्बन्ध यांत्रिकता के बाव घुट कर मर गये हैं। इस वातावरण के अंकन के लिए लेखक ने रेल दुर्घटना को कहानी के मूल में रखा है। दुर्घटना के शिकार मनुष्य, बाख्ता हुई लार्सें बराबर जिन्दगी को भयानक वातावरण में प्रस्तुत करता है। इन दुर्घटना के बहाने सम्बन्ध को मरते हुए दिखाया गया है। बगल वाले बेटिंग रूम में घायलों का कराहता आवाजें हन हन कर आ रहा हैं। औजारों की खनक से सारा वातावरण फनफना रहा है ... कोई कहता है:

‘जार्जन गार्ड को क्या हालत है नर्स...’ और वातावरण शान्त हो जाता है। ‘डाक्टर बनडोले... इसे मार्फिया ... इसे ग्रेस्टोन... ग्लूकोज का इन्जेक्शन कैसे आदमी हैं साहब..... इतने बड़े छोटे औजार ? जानवरों का हड्डियां नहीं तराशनी हैं, ये बेचारे इन्सान हैं इन्सान... ।’ और फिर वातावरण शान्त हो गया।

‘डाक्टर नवाब आपको क्या राय है’ असमंजस, दिविधा जैसे बढ़ती जा रहा है।

‘आरनीका टू थाउजेण्ड..... विल डू... अभी जब तक आपरेशन का सामान नहीं है आप यह दवा तो दोजिए...’ जैसे किसी अपाहिज का आवाज।

और लड़कहाती सांस की तरह यह शब्द.....

‘यह चोसता हुआ बच्चा किसका है ? क्यों रो रहा है ?’ यह प्रश्न जैसे वातावरण पर भारी बनकर का गया।

‘मरीज नं०१० का नाम क्या है ?’ जैसे किसी ने एक बहुत बड़ा जिम्मेदारी को महज एक फटके में अपने से दूर करना चाहता है।

उस चालते हुए वातावरण में मनुष्य नामहीन हो गये हैं ।
 उनको पहचान नम्बर से ही रहता है । और यह वातावरण उपन्यास में घनाभूत
 अवस्था में अन्त तक बना रहता है । स्टेशन पर अब भा भाड़ है । लोगों का
 दिलबलियाँ भी कम हो गई हैं नहीं ऊँघ रही हैं... डाक्टर टाफो कुछ
 रहे हैं..... घायल लामोस हैं, लेकिन बच्चा चालू रहा हैचालू रहा है
 चालू रहा है ।

भाषा के आयाम

‘वाला कुर्सी को आत्मा’ को भाषिक संरचना उपन्यास के
 मूल कथ्य और कहानों को तोड़े और तेवर के साथ प्रस्तुत करता है । भाषा के
 मूल में सर्वत्र गैटायर और व्यंग्य को व्यंजना बना रहता है । यह व्यंग्य हंसाने
 वाला नहीं, कुरेदने वाला है । वह पाठकोंको फकफोर करके रख देता है ।
 वाली कुर्सी जहाँ सपाट भाषा का प्रयोग करती हैं, वह डेटिंग डम तथा बंदनपुर
 के पात्रों के संवाद कतरनों की तरह काटते हैं । मारटर दादा और मेजर नवाब
 की भाषा हेनी की तरह आघात करती है । भाषा के विन्यास में गति
 सर्वत्र बना रहता है जो आज की गतिशील सम्यता को व्यंजित करने हैं के लिए
 प्रासंगिक है । शब्द समकालीन जिन्कना की तरह दौड़ते हैं । ‘रिप्लप्टर्स नहीं
 है तो मैं क्या करूँ, बीसने दो । मरने को कमबस्तों की ।’

‘बैण्डेज सत्तम है डाक्टर ।’

‘तो मैं क्या करूँ । क्या अपनी कमीज फाड़ डालूँ या कोट ?’

फौजी डाक्टर उस रोते हुए बच्चे को डाटते हुए पूछता है, ‘तु
 कौन है..... ‘तु कौन है..... क्यों रोता है..... डाक्टर इस बच्चे को भी
 बाहर करी यह क्या मेला लगा रहा है । यहाँ मरीजों की क्या आराम
 मिलाता, इनसे..... हटाओ..... हटाओ इन सबों को यहाँ से । न जाने कहाँ के

१ ‘वाली कुर्सी को आत्मा’, पृ० ५४

२ वही, पृ० २२५-२६

कुछ कबाली भर लाये हैं..... यहाँ उनका क्या जरूरत है ।

ऐक्य को अपना एक विशिष्ट प्रवृत्ति -- सामान्य घटनाओं, वस्तुओं वा परिस्थितियों को तात्त्विक दृष्टि से देखना-- के कारण उपन्यास के संवाद और वर्णन कहीं-कहीं अनावश्यक दुपह्ला से बोझिल हो गये हैं । डा० बनर्जीले कहते हैं-- 'प्रत्येक योजना चाहे वह आकाश में उड़ने की हो या बच्चों को बारा देने की हो, उसमें रागात्मक अनुभूतियों का तात्त्विक आवश्यक है... आकाश की सीमा है, किन्तु उसे योजना का उद्गार से नहीं, हृदय की अनुभूति द्वारा ही माया जा सकता है और हृदय की अनुभूति अब में होते हुए भी लोग क्यों अदृशक योजनाओं का जाल बिछाते हैं-- क्या बिना योजनाओं के जीवन नहीं चल सकता । यह मौके-बेमौके तत्त्व दर्शन की प्रवृत्ति अपने-आप में तो अनावश्यक है हा, साथ ही उपन्यास के गंभीर स्थलों के रसबोध की भी हल्का बना देता है । अपने पारे क्रान्तिकारा प्रयोगों के बावजूद इस परम्परागत तत्त्व दर्शन की प्रवृत्ति ने अपने को मुक्त नहीं कर सका है, यह एक विलक्षण तथ्य है ।

विन्यास : प्रतीकात्मक

'साला कुर्सी की आत्मा' -- सब कुछ होते हुए भी -- अपने विन्यास में प्रतीकात्मक है । यह प्रतीकात्मकता शीर्षक से लेकर पात्र चरित्र, कथानक तथा भाषा के रचाव में हाई हुई देखी जा सकता है । यद्यपि उपन्यास का प्रतीकात्मक विन्यास कथ्य की आत्मा से प्रकाशित नहीं करता, लेकिन वस्तु को व्यंजना और प्रतीकों के सहारे सम्प्रेषित करना नये रचनाकारों का मुख्य प्रवृत्ति बनती जा रही है ।

वेटिंगम आज की गतिशील तथा संवेदनशील दुनिया का प्रतीक है । वेटिंगम का समाज अजनबियों का समाज होता है । यहाँ सभी लोग कुछ काल ठहरने के लिए जाते हैं और अपना लक्ष्य सोचते हुए अपने गन्तव्य की ओर प्रस्थान करते हैं । ठाक यही स्थिति जगत की है । जगत में सभी व्यक्तियों को

१ 'साला कुर्सी की आत्मा', पृ० २२७

२ वही, पृ० १७४

३ रामस्वरूप कुर्वेदा : हिन्दा नवलेखन, पृ० १२७

स्थिति भा आज वैटिंग सम में तहरने वाले यात्रियों का हो गई है^१। आज का दुनिया में माड़ है टाक स्टेशन की तरह, सम एक दूसरे से अपरिचित बने अजनबी या अकेलापन महसूस करते हैं। उनका गला माड़ में लोई हुई दिग्गज देती है। वैटिंग सम में आत्मा का परिचय सांणिक और केवल बाह्य होता है, उसी तरह आज के समाज के मानव सम्बन्ध भी निर्मित हो रहे हैं। व्यक्ति अपने हाथों में संकुचित, अजनबी और बेगाना होकर जा रहा है। रेल दुर्घटना आज की मर्यादा-हानता और आस्थाहानता का प्रतीक ध्वनित करता है। क्योंकि बिना दृष्टि के बिना मर्यादा के हम रास्ते पर चलते हुए भटक जायेंगे। कुर्सी कहता है--^२ और यह स्टेशन.... प्रत्येक गति का विवेक का दो पुलों के बीच स्थिति की मर्यादा है। लाल रोशनी, हरी रोशनी, गति, भाव, यह सब के सब तो इन्हीं के माध्यम में चलते हैं। लेकिन लगता है मर्यादाओं में दृष्टि चाहता है..... दुर्घटनाएं दृष्टि-हान मर्यादा के होने से ही उपजती है। पुल का टूटना कोई नई बात नहीं है, वह तो टूटा हुआ पहले से ही था। समाज का टांचा टूटा हुआ था, वह बरबरा कर भसक गया, लोग मारने लगे, चोखने लगे। आज का मानव सम्यता रेल-दुर्घटना की तरह घायल है, चाल रहा है। माटर दादा कहते हैं--^३ पुल एक दिन में नहीं टूटा, वर्षों में टूटता रहा है.... मैं अब भौकहता हूं पुल आज नहीं टूटा है... यह तो टूटा हुआ बना ही था, टूटा हुआ रचना ही था.... उसका दोषा कोई नहीं केवल अविवेक है.... अविवेक....^४।

चरित्र निर्माण भी प्रतीकात्मक है। माटर दादा, मेजर नवाब हवलदार, और लाली कुर्सी संवेदनशील मनुष्य के प्रतीक हैं। आज का हर ईमानदार और मानवीय व्यक्तित्व व्यवस्था के बीच पिसेगा, अपमानित होगा, जाने में असफल पायेगा। नवाब का पंगु होना, माटर दादा का विदास्त होना, कुर्सी के तानों पे टूट जाना और हवलदार का कैद हो जाना पूरे सामाजिक विसंगतियों का चोट का प्रतीक है। ज्वालाप्रसाद और दिव्या देवी का चरित्र वर्णित उपशोर्षक में है।

१ राजमल बोरा : 'हिन्दी उपन्यास : प्रयोग के चरण', पृ० २६८

२ लाली कुर्सी की आत्मा, पृ० ४२३

३ वही, पृ० ४२५

व्यंजित है। 'राज' के पुत्रों में लोहे का जभाव' अर्थात् ज्वालाप्रसाद और दिव्या देवी दोनों सोलहे और व्यक्तित्वहीन हैं। लोहे का पुत्रला जलत होगा, मिट्टी का उससे कम सख्त किन्तु राज का तो व्यक्तित्वहीन होगा। ज्वाला ने दिव्या देवी का प्रेम प्राप्त किया, धन प्राप्त किया, प्रतिष्ठा भी प्राप्त की किन्तु उसकी स्थिति क्या था? आखिर वह नाराधा का नाराधा हो रहा.... दिव्या देवी ने काषाय वस्त्र धारण किया। नारा धन ज्वाला को दिया, किन्तु फिर भी पान को बेगम कौतरह द्रुमकाई बना रहा।

उसी प्रकार वातावरण का गुञ्जन भी प्रताकात्मक है। घायलों को कराहतो हुई आवाजें, लगातार उनके मरनेकी सूचना, संस्कृति और सम्यक्ता की मृत्यु का प्रतीक है। और बच्चा रोह रहा है, लगातारबाह-बाह बाहता रहे..... बुझा होता है और बाहता जाता है। राज का सम्यक्ता, आज के लोग भी बाहते जा रहे हैं लगातार।

व्यंग्य का प्रामुख्य

'बाला कुर्मी की आत्मा' के शिल्प-विधान में व्यंग्य की प्रमुखता है। ल रेल दुर्घटना और बाद में समाज के विभिन्न लोगों का इस घटना से संपृक्त एक विराट व्यंग्य स्थापित करता है। इस बहाने लेखक ने आज का खोलला जर्जर व्यवस्था और मानवीय अनुभूतियों के कारण को तोड़े रूप में उपन्यस्त किया है। दुर्घटना के बाद वहाँ इकट्ठी मण्ड क्या महानुभूति के लिए है? सहायता के लिए है? या स्वार्थ की पूर्ति के लिए? व्यंग्यात्मक ध्वनि में यहाँ प्रश्नचिन्ह लगाये गये हैं।

पत्रकार कैलाश जब से यह रेल दुर्घटना हुई है तब से तार पर तार दिये जा रहा है। उसका केवल एक ही मंतव्य है और वह यह कि दुर्घटना की जितना भी रोचक ढंग से अखबार में दिया जायगा, अखबारकी बिक्री उतना ही ज्यादा होगी। उसका मतलब उन मानवीय संवेदनाओं के प्रति नहीं है, जो यहाँ

काहत हो चुका है । उल्टा मन्तव्य उतना है कि एक लोकनाक दुर्घटना में आदमा
 का कैसा कैसा दुर्घटना हुई है.... वह केवड़े की तरह रेंगता है या घर कटे चटे
 की तरह, वह दोमक की तरह पिन गया है या फिर एक गैण्डविच की तरह,
 बनकर रह गया है.... सुबह तो जब तक वह नदी के किनारे केवल झगलिन बैठा
 रहा है ताकि वह उन लाशों की तस्वीरें ले सके, जो कल रात अंधकार में पुल के
 किनारे के साथ बीच नदी में गिर गई है^१ । स्टेशन मास्टर इगलि चिन्तित है कि
 दुर्घटना का सारा दोष उस पर जायेगा, इसलिए वह बार-बार डाक्टरों को ले
 प्रार्थना करता है कि जनार्दन गार्ड को कितनी तरह दस मिनट के लिए एक होश में
 लाये, उसी बयान लेकर वह बच जायेगा । जवाबत और प्रतिभा का उस घटना जैसे
 कोई सरोकार नहीं है, यात्रा स्थगित होने के कारण बोर हो रहे थे^२, पुलिस
 एक दर्जन चिट्ठियों को बन्दूक से मार कर पिकनिक मनाते हैं । यह सारा पोंरा
 और वेदना से मरा हुआ कोलाहल, यह चीख, यह पुकार उनके लिये कोई अर्थ हा
 नहीं रखता । जैसे इनकी बन्दूक और इनकी कारतूस जावन से भरा बंदूक है ।
 जवाबत उस मयानक दुर्घटना के प्रति कहता है--^३ ठिकाना क्या हो हिन्दु-
 रतानों हैं.... कमबस्त माना जानते हैं... यह भा मरने की एक किस्म है । डाक्टर
 मरीजों का उपचार नहीं कर रहे हैं, केवल बास रहे हैं । उनके पास बहा दवाइयां
 नहीं हैं, जिनको जरूरत है । काली मोटी नसी अमाहिजों, घायलों को ठीकर
 मारतो चलती है । साहित्यकार सबोध के लिए उलफ रहे हैं । उन्हें नहीं मालूम
 कि जिन्दगी उक्तियों का भूला नहीं, सहानुभूति चाहता है । नेता नारा लगाने
 के लिए मौजूद है ।^४ वह तो जाता-जागता मुर्दा है जो हर मिनट, हर घण्टा
 डेय रिपोर्ट के लिए दौड़ा दौड़ा जाता है और फिर बाहर जाकर भाड़ से कहता
 है इन्कलाब जिन्दाबाद । जैसे सारा परिवर्तन, सारा क्रान्ति वह स्थिति है, जो
 मौत को मयानकता लेकर आ रही है ।^५ थानेदार दल बल सहित रिपोर्ट लिखने के

१ 'हाली कुर्सी की आत्मा', पृ० २२३

२ वही, पृ० २२३

३ वही, पृ० ६०

४ वही, पृ० २२४

लिफ्ट मसाला दूढ़ रहा है। स्वप्रकार चेशन का वातावरण नीत के लोफनाक धीरे में हुआ हुआ समकालान गरिके को व्यंग्य के नाव्यम में ताने प में उजागर करता है। ग्रेट एम्पियन जॉन को कला इस व्यंग्य की ओर भी जोवन्त बनाती है। उसके अभाव में नगर का जनता का प्रतिक्रिया को व्यक्त नहीं किया जा सकता था। नगर भर में महामानवों का हा टीला घुम-घुम कर प्रचार करता है और रात में नगर का जनता नहीं देखने ^{जाता} ~~लखता~~ है। लगता था स्टेशन पर न कोई घटना हुई है और न दुर्घटना। जैसे पुल टूटा हा नहीं। आदमी मरे ही नहीं ... जिन्दगी को फटके लगे हा नहीं।

बुलमिलाकर 'बाला कुर्सी का आरमा' समकालान गरिके को नव्य क्षेत्र में पैदावर और व्यंग्य विधान में, वस्तु और शिल्प को अद्भुत र्कान्धिति में, की अमृता सम्भावनाओं का धारण लोलते हुए, ताके अप में अभिव्यक्ति द देता है।

राग दरबारी (१९६८)^१

श्रीलाल शुक्ल कृत 'राग दरबारी' ^{में} शहर के लगे गांव का जिन्दगी के बहाने भारत को लंगड़ी बदबुदार जिन्दगी की तमसे-दुरीदार मुद्रा में प्रस्तुत किया गया है। आज की बांध राजनीति के जमाने में जहां हजारों गदमियों के फिलकर पत्थर फेंकने से या एक आदमी के जनशन कर जान दे देने से भी सारा के कान पर जुं नहीं रेंगता वहीं श्रीलाल शुक्ल अवर्द्धस्तों पिकोटा काटते को जा रहे हैं, जैसे कि इससे कोई बत जायेगा। यह उनकी निद्र है इसलिए कि हिन्दो के तिस पांवकी वह काट रहे हैं, वह बड़ा देर से हाथ-पर-हाथ रहे बैठे रहने से गी गया है^२।

राग दरबारी, आधा गांव और 'जलज जलन वैतरणी' के उपन्यास-लेखकों का यह आग्रह रहा है कि उनका कृतियों की आंचलिकता के आशने में न परहा जाय, क्योंकि आंचलिक कहकर हम इन उपन्यासों को एक तंग कटघरे में

१ श्रीलाल शुक्ल : 'राग दरबारी', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०स० १९६८

२ श्रीलाल शुक्ल : 'यहां से वहां' की मुद्रिका से उद्धृत।

बंद कर देते हैं -- लगभग सिर को झड़ने लगता कर देते हैं । कलाकृति का दृष्टि से जिस कर्म में उपन्यास को सांत्विक कहा जाता है उस कर्म से देखने पर तो राजदरबार को भी हम सांत्विक उपन्यासों की बिनाइरा में रूढ़ कर सकते हैं, क्योंकि इसका सम्पूर्ण कला शिल्पालय में प्रारम्भ होता वहीं समाप्त हो जाता है । कलाकार को कहीं बाहर नहीं डौड़ना पड़ता । एक विशेष क्षेत्र में कलात्मक प्रतिष्ठित होने मात्र से उपन्यास को सांत्विक नहीं कहा जा सकता । वास्तव में लेखक का मनोदृष्टि (शिल्पालय) के सहारे एक पूरे कृ (भारत) का आधुनिक जिनदगी का संस्कारहानता और मुक्तहानता में साक्षात्कार करना है । वह पूरे भारत का सौख्य जिनदगी को व्यंग्य और तेवर की त्वरा में उठाना चाहता है ।

यहाँ आलोचकों ने यह आरोप लगाया है कि 'राज दरबार' जीवन के किन्हीं गहरे आयाम को उजागर नहीं कर पाता । वह समकालीन जीवन को गहरी कुनीतियों में साक्षात्कार नहीं करता -- हाँ यों और व्यंग्य का स्तना बोझ लाद दिया गया है कि मनोरंजन करने के जलावा कुछ उपलब्ध नहीं कर पाता । (क) ... पर लेखक को वह केन्द्राध्य दृष्टि नहीं प्राप्त होती जो बाजों को गहरा बना सके । व्यंग्य एवं हास-परिहास के से परिपूर्ण प्रहार का आश्रय इतना अधिक ग्रहण किया गया है कि वहाँ इसको सबसे बड़ा लोभा है और पात्रक उन्मत्त में उलझ कर रह जाता है । आधुनिकता के घातल पर राज का जीवन जो कुनीतियों उपस्थित करता है, उसने कहीं भी साक्षात्कार करने की प्रवृत्ति लक्षित नहीं होता । (ख) मगर वास्तव में वह समकालीन भारतीय जीवन के किन्हीं गहरे अंतर्द्वारों या विस्फोटक टकराव प्रयोग नहीं कर सका है । पर उबाई यह है कि इस उपन्यास में जो दृष्टि या इसको जो उपलब्ध है वह न तो बहुत व्यापक है, न बहुत गहरी । वह किसी भी तरह कण्ठेश्वरनाथ रेणु के 'मंला आंचल' से आगे नहीं जाता । (४) यदि हलके फुलके रोचक वर्णन, व्यंग्य की भरमार

१ सुरेश गिन्हा : 'हिन्दी उपन्यास', पृ० ३६६-३७०

२ नैमिबन्धु जैन का 'समकालीन कथा साहित्य' : बहस के लिए कुछ मुद्दे

हिन्दुस्तानी स्केडमो को परिवर्धन में पड़े गये निबंध से उद्धृत

लगा अन्धारा रिपोर्ट है आज का विद्यमानताओं से भरा हुई चिन्तनों को अर्थात् प्रदान करने के लिए अनिवार्य है, तो निश्चय ही 'राग दरबारा' का मनोरंजन उपन्यास है, अन्यथा न वह जीवन का कोई विशाल व विफलक ही प्रस्तुत कर पाता है और न आज के तनावों का कोई त्वर है । वहाँ लक्ष्य बहुत बड़ा मोंगा है ।

उन आलोचकों का आरोप अन्धकार को लेकर है कि 'राग दरबारा' का कोई भी पात्र या चरित्र किसी गंभीर दृष्टि या चिन्तन को लेकर जुफता हुआ दिखाने नहीं देता । कोई भी 'केरेटर' समस्याओं से आनास्कृत होते नहीं देखा जाता, उस प्रकार शक्ति या गहरा मनोदृष्टि अवस्थित नहीं कर पाता । क्या उपन्यासको महान या शक्ति कहने के लिए उपर्युक्त चरित्रों का इस्तेमाल करना जरूरी है ? वहाँ उपन्यास शक्ति हो पायेगा, जिसमें पात्र गंभीर समस्याओं के जुफते हुए दिखाने गये हों ? प्रश्न यह उठता है कि क्या आज का आदमी आदमी रह गया है ? जहाँ इन्सान कोट पतंगों का तरह मर रहे हैं, बेश्वालों में बैठा नारा तन बेचकर पेट की आग बुझा रहा है, मंत्रालयों में बैठे अफसर, संसद में मुँह चलाते हुए मंत्रों और नेता गोट फिट करने में संलग्न हैं, हा इन्सान का अर्धमूर्ख है -- वह चाहे जिस तरह का हो । इसलिए आलाल कुल का निगाह में कोई भी पात्र, कोई भी आदमी आत्मोपन्यास नहीं है । उस किताब में किताब में प्रष्ट हैं । उसका निगाह में समकालीन मनुष्य जानवर है, पशु है । और जानवर इन्सान के लिए आत्मोपन्यास नहीं, आक्रोश नहीं सिलवाड़ का भाव हा उत्पन्न हो सकता था । पर आलाल का सिलवाड़ हमें हंसाता नहीं, बदबुदार जिन्दगी के प्रति घृणा का भाव उत्पन्न करता है । वह समाज के अधिक से अधिक घृणित पहलुओं को कारमिक स्तर पर उभारने की कोशिश करता है । यदि समाज का हा आदमी जानवर है, तो जानवर किसी गंभीर समस्या या पहलु को लेकर लड़ाई कैसे कर सकता है । उनसे किसी गहरी अन्तर्दृष्टि की उपलब्धि की आशा करना निरर्थक है । अस्तु, आलोचकों

जा यह आरोप अर्थात् ही जाता है कि वह आज के किंग गंभार मुद्दों को लेकर गहरी और तत्ता दृष्टि खानर नहीं कर पाता । गंभवतः लेखक यह चाहता था नहीं था ।

एक दूसरा आरोप डा० वार्धन्य और सुरेश चिनहा ने लगाया है कि प्रस्तुत कृति खबर का कतरन या किंग विशेष दिवस में निकाला गया 'मप्लोमेंट' है । उपन्यास रिपोर्ताज या ट्रेलर शिल्प में गंभुफित है, खलिय यदि मागीकों की हरमें खबर के कतरनों की गंध मिलती हो, तो यह उनका दृष्टि का दोष है । समाज के वृहत यों और मनुष्य जिन्दगी के विभिन्न आयामों को गम्प्रेषित करने के लिए उपर्युक्त शिल्प की मदद लेना प्रासंगिक था । इसी माध्यम से अधिक से अधिक घुणास्पद पहलुओं और क जावन यों को प्रदीपित किया जा सकता था । 'खबरों के कतरन' का आभास मिलना उपन्यास का विविशिष्ट शिल्प-विधान है ।

राग दरबारो व्यंग्यात्मक शिल्प-विधान का उपन्यास है, किन्तु खीलाल शुक्ल ऐसे व्यंग्य लेखकों में नहीं हैं जो पाठकों को खंसाते हैं, दूसरे शब्दों में, उनके लेखन की हर रोज अपने वाले बैठे ठाले के अन्तर्गत नहीं रखा जा सकता । हरिशंकर परसाई, सरद जोशी या खोन्ड्रनाथ त्पागी को खंसाते खिरादरा में खीलाल को बैठाना उनके लेखन के साथ बेईमाना करना है । वास्तव में खीलाल इन सबसे आगे हैं, क्योंकि उनका व्यंग्य खंसाता नहीं, बिकोटी काट कर खाल उधेड़ लेता है । हृदय ककफोर करके रस देता है । जिस खूबी के साथ वे चित्रों और दृश्यों को सामने रखते हैं, उसी व्यवस्था के प्रति आक्रोश और ताखी घुणा उत्पन्न होती है ।

राग दरबारो अर्थात् किंग राजदरबार का विलम्बित राग या कहानी, जिसका प्रताकात्मक व्यंजना खायानता के बाद का सरकारी तंत्र और उससे उत्पन्न समुदाय व्यवस्था का राग या कहाना से है । यानी, उपन्यास का

१ लक्ष्मीसागर वार्धन्य : 'हिन्दी उपन्यास : उपलब्धियाँ', पृ० १४०

तथा

सुरेश चिनहा : 'हिन्दी उपन्यास', पृ० ३६६-७०

सार्वभौम लक्ष्य और व्यावस्तु को स्पष्ट और व्यंजित करने में सहायक है । डा० लक्ष्मी सागर वाष्णीय के कथनानुसार, 'उपन्यास में यों कहने को कि सम्बन्ध कथानक मिल जायेगा और सारी कथा शिवपाल गंज में सु० और खत्म हो जाता है । कहीं उधर-उधर भागना-दौड़ना नहीं पड़ता ।' यह कथन कुछ उसी तरह से है जो उपन्यास और कहानों के उद्भव को शोधार्थी वेदों और उपनिषदों में ढूँढ़ने को कोशिश करते हैं अर्थात् डा० वाष्णीय ने यहाँ परम्परित अर्थ में कथानक ढूँढ़ने का प्रयत्न किया है । सब तो यह है कि लेखक यहाँ कथानक प्रस्तुत करना नहीं चाहता बल्कि भारत को जिन्दगी, स्वतंत्रता के बाद पैदा होने वाले औलादों की बमझी हालत को सचाई उपस्थित करना चाहता है । कला की दृष्टि से तो यहाँ कथानक से सर्वत्र मिलता मिलता और अतव्यरत दिव्यता देता है ।

उपन्यास के आवरण पृष्ठ पर कहा गया है कि 'राज्य दरबारी का सम्बन्ध एक बड़े नगर से कुछ दूर बसे हुए गांव का जिन्दगी से है जो पिछले बोंस वर्षों का प्रगति और विकास के नारों के बावजूद निहित स्वार्थों और अनेक अवांछनीय तत्वों के आघातों के सामने फिँट रहा है । यह उसी जिन्दगी का दर्शावेज है ।' पर सचाई यह है कि राज दरबारी का सम्बन्ध समूचे भारत का जिन्दगी से है जो आजादी मिलने के छब्बीस वर्ष बाद भी स्वार्थी पंजों, मक्कारों और भ्रष्ट लोगों के कारण पिछली जिन्दगी से भी बदतर स्थिति में है । शिवपालगंज की स्थिति भारत के किसी भी कोने में ढूँढ़ी जा सकती है । आजाद हिन्दुस्तान का राजनीति, इस दौर में चले विकास कार्यों से सरकार और उसकी नौकरशाही तथा दूसरे औजारों की गतिविधियों से इस दम्यानि किस तरह को औलादें पैदा हुई हैं, उनका व्यक्तित्व शास्त्र, नातिशास्त्र और समाजशास्त्र क्या है-- उपन्यास में देखा जा सकता है । छोटी छोटी घटनाओं को भी लेखक भारत की हालत के साथ सम्पृक्त करता है --

१ लक्ष्मी सागर वाष्णीय : 'हिन्दी उपन्यास : उपलब्धियाँ', पृ० १३८

२ 'राज दरबारी' के आवरण पृष्ठ से

३ आलोचना, अक्टूबर-दिसम्बर, १९६८, पृ० ६६

(क) क्योंकि इस कालिज का स्थापना राष्ट्र के हित में हुई थी, इसलिए उसमें और कुछ हो या नहीं, गुटबन्दी काफ़ी थी। वैसे गुटबन्दी जिस मात्रा में थी, उसे बहुत बढ़िया नहीं कहा जा सकता था, पर जितने कम समय में वह विकसित हुई, उसे देखकर लगता था कि काफ़ी अच्छा काम हुआ है। वह दो-तीन साल में इन पड़ोस के कालिजों को गुटबन्दी का ज़ोना ज़ादा ठोस दिलाने लगा था। वलिक कुछ मामलों में तो वह अखिल भारतीय संस्थाओं तक का मुकाबला करने लगा था।

(ख) गयादोन ने अपना बात समझाई, वहाँ हाल अपने मुल्क का है, मारटर माहब, जो जहाँ है अपना जगह स गोह का तरह चिपका बैठा है। टस से मस नहीं होता। उसे चाहे जितना कौंचो, चाहे जितना दुरदुराओ, वह अपना जगह चिपका रहेगा और जितने नाते-रिश्तेदार हैं, सब उनकी दुम के सहारे गड़ाछड़ चढ़ते हुए ऊपर चले जायेंगे। कालिज को क्यों बदनाम करते हो, जहाँ जगह यही हाल है।

(ग) जब सनोबर के प्रधान बनने की बात उठी थी या जब छोटे पहलवान जोगनाथ के खिलाफ गवाही देने गए थे ४ तो सब कुछ मज़ाक जैसा दिखता था और जब उसने देखा कि सनोबर सबमुच हा गांव समा का प्रधान है और छोटे जोगनाथ को जेल से छोड़ाकर हंसते हुए वापस जा गए हैं तो उसे फटका सा लगा था। सनोबर की विजय के दिन उसने बहुत कुछ सोच डाला और उस दौरान उसे प्रदेशों की राजधानियों में न जाने कितने वैद्य जो और मंत्रियों और मुख्यमंत्रियों का कतार में न जाने कितने सनोबर घुसे हुए दोख पड़े।

(घ) रंगनाथ ने उनकी बात काटते हुए बड़प्पन के साथ कहा -- 'तुम क्या बक रहे हो रूप्पन ? धरती पर सिर्फ एक शिवपालगंज ही नहीं है। हमारे तुम्हारे लिए इतना सारा मुल्क पड़ा हुआ है।

रूप्पन मुंह लटकाकर बैठे हुए थे। वे भुनभुनाए, मुँह तो लगता है दादा, सारे मुल्क में यह शिवपालगंज ही फैला हुआ है।'^४

१ राग दरबारी, पृ०६८

२ वही, पृ०१३०

३ वही, पृ०३०६-१०

४ राग वैष्णव दरबारी, पृ०४०४-५

उपर्युक्त उदाहरणों से स्पष्ट है कि लेखक शिवपालगंज के माध्यम से पूरा भारतीय जिन्दगी को विद्वपता को व्यंजित और चित्रित करना चाहता है।

उपन्यास में जितने पात्र हैं, उनसे सम्बद्ध प्रायः उतनी कथाएं हैं। अर्थात् कथापद्धति में विभिन्न प्रसंगों एवं चित्रों को युक्ति का उपयोग किया गया है। इस युक्ति से लेखक समकालीन व्यवस्था के प्रति अधिक व्यापक एवं गहरा चोट करता है। शिवपालगंज जाते हुए ट्रक द्वाइवर और पुलिस के साथ हुई रंगनाथ की मुठभेड़ का प्रसंग, थाना शिवपालगंज का चित्र, इंगामल विद्यालय व इण्टर कालेज की कथा, मास्टर मोतीराम के अध्यापन का चित्र, विद्यालय के वातावरण का चित्र, वैद्य जी की बैठक यानो दरबार का चित्र, लंगड़ की कथा, शहर के रिक्शेवाले का कथा चित्र, लंगड़ की कथा, शहर के रिक्शेवाले का कथाचित्र, रामाधोन मोसमसड़ती की कथा, दुरबोन गिंह के संस्मरण, कोआपरेटिव युनियन के चुनाव का चित्र, कुसहरप्रसाद के खानदानो फगड़े की कथा, शिवपालगंज से पांच मील दूर मेले का प्रसंग, जोगनाथ के मुकदमे के सिलसिले में शहर के अदालत का चित्र, सनोचर का ग्राम प्रधान बनने का किस्सा, नेता जी द्वारा दिए गए भाषण का चित्र, कालेज की गुटबन्दी का चित्र, और रंगनाथ का शिवपालगंज से पलायन आदि विभिन्न चित्र, दृश्य, के प्रसंग मिलकर उपन्यास को वृहत् कथा का निर्माण करते हैं। यद्यपि इन कथाओं और प्रसंगों में कला की दृष्टि से अन्विष्टि और संयोजन नहीं है, लेकिन लेखक पूरा भारतीय जिन्दगी और व्यवस्था को स्पायित करना चाहता है, इस रूप में विभिन्न कथा की केन्द्रदृष्टि अन्विष्टि सी दिखाई देती है। आज की संक्रमणकालीन स्थिति में जब समी कुछ बिलरा-बिलरा और गड़मगड़ड़ चल रहा है, इसलिए यदि इस जिन्दगी को चित्रण में लेखक ने छोटी छोटी कथाओं और घटनाओं के वर्णन में बिलरे शिल्प का सहारा लिया है तो इसमें कोई आश्चर्य नहीं बल्कि इस युक्ति से तो लेखक समकालीन यथार्थ को अधिक ईमानदारी और गहराई से स्पर्श करता है।

गांव में दो नेता हैं-- एक हैं वैद्य जी और दूसरे रामाधोन मोसमसड़ती। इन दो नेताओं के अपने-अपने गुट हैं। और इनके संघर्ष व उठापटक की राजनीति और समाज शास्त्र से कथानक का बहुत बड़ा भाग सम्बद्ध है। वैद्य जी का गुट अधिक शक्तिशाली है, इसलिए हर लड़ाई में उनकी जीत होती है। यहां तक कि उपन्यास के अन्त में रंगनाथ तिलमिलाकर दूसरे गुट के प्रति सहानुभूतिपूर्ण

और आत्मीय हो उठता है तथा नैतिक लड़ाई लड़ने का हत्ता आभास भी उजागर होता है, किन्तु एक अजनबीपात्र की भांति वह गांव छोड़ देना अधिक अयस्कृत समझता है। जैसे उसने सोचा हो, कि मुझसे क्या लेना देना है, कौन रथायी रूप से रहने के लिए यहां आया हूं। उपन्यास के कथानक में संस्मरण और पंचतंत्र कथा-पद्धति का भी उपयोग किया गया है। रंगनाथ प्रत्येक पात्रों की प्रतिक्रिया को मौन अनुभव करता है और कभी-कभी जिज्ञासा आदि दिखाकर टीका टिप्पणी भी करता चलता है। संस्मरण सुनाने का अधिकतर कार्य सनोबर करता है, इसके अलावा वैद्य जी, रूपम और गयादीन भी उस सुक्ति से कथा को विकसित करते हैं। रंगनाथ को कोई सास बात समझाने या किसी का परिचय देने के लिए संस्मरण सुनाया जाता है। यानी रंगनाथ के बहाने पाठक भी उसे समझ ले। कथा को पंचतंत्रात्मक शैली में कहानी सुनाकर एक आदर्श या शिक्षा को उजागर किया जाता है। लेकिन यहां प्रत्येक पात्र इस पद्धति के ० बहाने शिवपालगंज की जिन्दगी को कहानी कहते हैं। हर पात्र रंगनाथ को कहानी सुनाते हैं या शिवपालगंज की प्रत्येक मुद्दाओं एवं आयाम से परिचय कराते हैं। पात्र तो 'नैरेटर' है ही लेकिन ठेसक स्वयं जगह-जगह पर अपनी ओर से टीका-टिप्पणी तथा परिचय देता चलता है। वह भी व्यंग्य के क्लेवर में। इन स्थलों पर कई सारे जुमले एकदम सीधे और काट करने वाले हैं। 'वर्तमान शिक्षा पद्धति रास्ते में पड़ो हुई कुतिया है, जिसे कोई भी लात मार सकता है।' 'मध्यकाल का कोई सिंहासन रहा होगा जो अब घिसकर आराम कुर्सी बन गया था। दरोगा जो उस पर बैठे भी थे, लेटे भी थे,^१ वैद्य जी थे,^२ और रहेंगे।' पुनर्जन्म के सिद्धान्त की ईजाद दीवानी की अदालतों में हुई है, ताकि वादी और प्रतिवादी इस अफसोस को लेकर न मरें कि उनका मुकदमा अभी अधूरा ही पड़ा रहा। इसके पहारे वे यह सोचते हुए बेन से^३ मार सकते हैं कि मुकदमे का फैसला सुनने के लिए अभी अगला जन्म तो पड़ा ही है।^४

१ रागदरबारी, पृ० १५

२ वही, पृ० १७

३ वही, पृ० ४९

४ वही, पृ० ४४

आदि अनेक उदाहरण देते जा सकते हैं ।

‘उपन्यास में कोई रस भरो कहानी नहीं, न प्रेम का वह आदिम तिकोन है जो न जाने कब से कहानियों और उपन्यासों को मनोरंजक बनाता आ रहा है और न सेक्स अथवा वैयक्तिक स्थितियों की स्फोटिक लोकप्रिय मनोवैज्ञानिक लटके हैं । उपन्यास शिवपालगंज के देनन्दिन जीवन को कहानी कहता है, जिसमें हर सरगमों पर गांव के दो नेताओं की काया मंडराती रहती है ।... उपन्यास गांव के इन दो नेताओं की आपसी सांकेतिक, गुटबन्दी और कलेज को मैनेजरी और गांव समा को प्रधानी के चुनाव को लेकर चलने वाली साजिशों और उठा पटक को कहानी कहता है, जिसके माध्यम से श्र श्रीलाल शुक्ल ने गत बीस बर्षों से होने वाली देश की तथाकथित उन्नति का पर्दा रेन चौराहे पर फाश किया है ।.... या कहा जाय कि उसके कुत्सित और गहिरे पक्ष का, कटु, व्यंग्यपरक यथार्थ चित्रण अद्भुत कोशल और कलाकारिता से श्रीलाल शुक्ल ने ‘राग दरबारी’ में किया है ।’

उपन्यास के चरित्र-चित्रण में विभिन्न वर्गों के विविध पात्रों का चयन किया गया है और इन्हें जिस सचाई के साथ और वैदिकक पेश किया गया है, उससे मनुष्य की अस्मिता को पहचान सकदम नंगी और प्रकृत दिखाई देती है । वैद्य श जी, बड़ो पल्लवान, लम्पन, सनी बर, गयादीन, प्रिंसिपल, मारटर मोतीराम, खन्ना मास्टर, जोगनाथ, कुसहरप्रसाद, कालिकाप्रसाद, बाबू रामाधीन मोक्षम खेड़वी आदि विविध पात्र समाज में हर जगह बिखरे हुए मिल जायेंगे ।

आलोचकों ने रंगनाथ को पूरे उपन्यास का नायक^{माना} है । लेकिन लेखक ने उसके चरित्र को एक ऐसे बांस्टे में फिट किया है कि उसकी अपनी चरित्रवत्ता समाप्त सी दिखती है । वह उपन्यास का एक दूरदर्शक यंत्र है, जिसके माध्यम से देश की जिन्दगी को दूर दूर तक देखा जा सकता है । शिवपाल गंज के लिए अतिथि होने के कारण उसकी स्थिति अजनबी की-सी तरह है, इसलिए सारी स्थितियों का मौन अनुभव करता है, कोई प्रतिक्रिया व्यक्त नहीं करता, न ही गहरे रूप से यहां की जिन्दगी में हिस्सा लेता है । रंगनाथ एक कुंजी है जिसके सहारे उपन्यास का

१ उपेन्द्रनाथ अशक : ‘अन्वेषण की सह यात्रा’, पृ०४५-४६

लाका लोलने की परति का हस्तेमाल किया गया है और बहुत सही तो यह है कि रंगनाथ एक पर्यटक है जो किसी नये स्थल का भ्रमण करने आया है। सनोबर, रुप्पन तथा अन्य पात्रों से शिवपालगंज की कहानी सुनना उनकी विशता है। जालक भी पर्यटक के सहारे उपन्यास का भ्रमण करता चलता है। नये स्थल पर रहते हुए जब उसे अपने घर की या जमीन का याद आती है, दूसरे शब्दों में शिवपालगंज का रहास मे ऊब जाता है, तब उसके कानों में पलायन संगीत गुंजने लगता है और वह वहाँ से भाग जाता है। इस प्रकार रंगनाथ को नायक का पद देना किया मांति भी संगत नहीं लगता। डा० लक्ष्मीसागर बाबूणीय ने उसे एक कमजोर एवं पंगु पात्र कहा है और उसके चरित्र में गहरी आत्मोपलब्धि का अभाव देखा है। उनके कथनानुसार, --- रंगनाथ पिट्टी का ऐसा शेर है जो अकेले में गुराँता रहता है, मौका पड़ने पर दम दबाकर भाग जाता है। किसी भी समस्या में वह साक्षात्कार करने की उसमें सामता नहीं है। न तो उसमें आत्मविश्वास है न दृष्टि। सवाल यह है कि क्या बिना नायक के उपन्यास को रचना संभव नहीं है? या मुख्यपात्र ने यह आशा करना ज़रूरी है कि वह एक गहरी अन्तर्दृष्टि से समन्वित होगा। क्या ऐसे चरित्र के बिना उपन्यास सशक्त नहीं कहला सकता। कहना नहीं होगा कि 'राग दरबारी' का कथ्य इतना सशक्त एवं आकर्षक है कि उसके समस्त पात्र फीके पड़ गये हैं।

वैद्य जी एक ऊँचे मंत्री का प्रतिनिधित्व करते हैं और उसके माध्यम से लेखक ने पुरे राजनीतिक परिवेष्ट को बलिया उघाड़ने की कोशिश की है। प्रिंसिपल, क्लर्क तथा कथित मंत्री के चापलूस और पाँव सख्ताने वाले व्यक्तित्व के रूप में चित्रित है। रुप्पन, बट्टी, सनोबर, लोटे, जोगनाथ आदि गुर्मे या केले चापड़ हैं। राजनीति के शब्दों में कुल मिलाकर इनका एक गुट है और उनके अधिनायक हैं, वैद्य जी। जिस प्रकार एक नेता या मंत्री ने अपने स्थकंडों में कई-कई संस्थाओं पर अधिकार रखता है और उन संस्थाओं के द्वारा दोनों हाथ से जेब भरने या लूटने का प्रयास करता है, वैद्य जी ने उपन्यास में करके दिवाया है।

वैद्य जी और रामाधोन मोखमहेडवा ऐसे चरित्र हैं, जो आज के समाज के पड़े ज्यवा ठेकेदार कहे जा सकते हैं। उनका न कोई नैतिक आदर्श है न कोई आस्था। प्रत्येक तरनर्मा में उनका अधिकार होना आवश्यक है। वैद्य जी अधिक शक्तिशाली नेता और ठेकेदार हैं। वैद्य कम, राजनीति के अन्तर्धिया अधिक। गांव में उनका महत्व साम्राज्य है, चाहे कोआपरेटिव यूनियन हो या गांव सभा, कामल विद्यालय एण्टरमोडिफाइट कालेज हो या गांव की उन्नति का प्रश्न। उनके शासन में पट्टादार, रिश्तेदार और मित्र सभी पदाधिकारों के हस्तियत से लाभ उठाते हुए गांव की उन्नति करते हैं।

प्रधान चरित्रों के अलावा कई छोटे-छोटे किन्तु महत्वपूर्ण पात्र अपने-अपने रंग में आकर्षक एवं शिंपालंज के विशाल विज्रफलक के विभिन्न चित्रों की अभिव्यक्ति देने में सफल हैं। बट्टा पहलवान पहलवानों करने के साथ-साथ गुंडों के आश्रयदाता, बेला के असफल प्रेमा और पिता वैद्य जी के प्रत्येक अनेतिक कार्यों के सहायक हैं। सनाबर वैद्य जी का भांजा और बेलों का मुखिया, प्रधान सेवक और उनको प्रत्येक परोडा-अपरोडा क्रियाओं का अनुसरण कर्ता। यह मामा को हा कृपा थी कि वह गांव का प्रधान आगाना से बन जाता है। रूप्यन विद्यार्थी कम, विद्यालय का छात्र नेता अधिक है। गांव की राजनीति में युवा नेता की हस्तियत से मान लेना उसका दायित्व है। जोगनाथ गुण्डा और वैद्य जी तथा बट्टा पहलवान का पालक बालक है। चलते मुसाफिरों से बलात् पैसा हौन लेना उसके वार्ये हाथ का खेल है, यहां तक कि पुलिस भी उसे पकड़ने से घबराता है। मास्टर मोतीराम, सन्ना मास्टर अध्यापक कम विद्यालय राजनीति के विरोधी गुट के सक्रिय कार्यकर्ता। वे मैनेजर वैद्य जी के हर कार्यों का विरोध करना लाजिमी समझते हैं। इसके अतिरिक्त गयादीन, कुसहरप्रसाद, कालिका प्रसाद, लंगड़ आदि चरित्र आकर्षक होकर समकालीन जिन्दगी को सचाई की अभिव्यक्ति करते हैं।

पात्रों के चरित्रांकन में उनकी आकृति-प्रकृति और वेशभूषा के परिचय में वर्णन और व्यंग्य से काम लिया गया है। वे वर्णन भी व्यंजित होकर व्यंग्यात्मक अधिक बन सके हैं। डा० वाष्णीय के कथन का अलंकारों के 'कार्टून' या 'स्माइल-ए-डे' जैसे पात्र उन्हें नहीं कह सकते, क्योंकि 'कार्टून' या 'स्माइल-ए-डे

जैसे पात्र उन्हें नहीं कह सकते, क्योंकि 'काटून' या 'रमाइल-र-डे' के पात्र हंसाते भर हैं, गहरे तक बेधते नहीं। राग दरबारी के पात्र अपनी बरिबर्ता के माध्यम से तोड़े प्रहार करते हैं, नशतर लगाते हैं और देश को सचार्यों को एकदम जोसे-जागते प्रस्तुत करते हैं। इस प्रकार ये पात्र प्रामाणिक भी हैं। पात्रों के आंतरिक मन का प्रश्न ही नहीं उठता, क्योंकि लेखक उन्हें लगभग कामिक ढंग पर उपस्थित करता है। उनमें किसी प्रकार का तनाववा संघर्ष कम देना जा सकता है। उन्हें संशय नहीं सालते। किन्तु लक्ष्य में सफलता-असफलता होती लगती है तो अपना समझती उन्हें जर सीखनी पड़ती है, लेकिन असफलता का लोकभाषा में वार्शनिक स्पष्टीकरण कह-सोकर जिन्दगी से आसानों से समायोजन कर लिया जाता है। कहीं कुछ दरकता जर है, शायद उसे भी स्मर कहा जा सकता है। पर 'राग दरबारी' की भाषा में उसे जीजने के लिए कुछ बारीक नजर की जरूरत पड़ेगी।

समाज और व्यवस्था के भ्रष्टाचार, भाई-भतीजावाद, योजनाओं का दुरुपयोग और खोखलापन, गुटबन्दी, राजनीति में गुंडों एवं लुटेरों की प्रश्रय, सरकारी कार्यालयों, न्यायालयों एवं पुलिस विभाग की दुर्गति, शिक्षा का उत्तरोत्तर झग, चुनाव के हथकण्डे, विश्वास्य पिशापन की बाढ़ आदि विविध दृश्य-चित्रों को ७ विवरणात्मक ढंग पर उपस्थित किया है गया है, पर उससे निकलने वाली व्यंग्य और व्यंग्य का आदेश समकालीन वातावरण और परिवेश को जीवन्त रूप में उपस्थित करती है-- लगभग प्रहारात्मक ढंग पर। लेखक के सामने जो भी आया, व्यंग्य से बचकर नहीं जा सका है। वातावरण काल्पनिक नहीं, बल्कि सचाई और प्रामाणिकता के साथ उजागर है। घटनाओं और दृश्यों को जिस प्रकार लेखक उपस्थित करता है, उससे एक-एक स्थिति को बसिया उघड़ती चलती है। उपन्यास के प्रारम्भिक अंश में रंगनाथ और दूक झाड़वर से हुई बातचीत तथा बादमें पुलिस से हुई मुठभेड़ के चित्र में पुलिस विभाग का भ्रष्टाचार फाश होता है। इस प्रकार के दृश्य पूरे उपन्यास में भरे पड़े हैं।

इसके अलावा हल्के-फुल्के चित्रों के द्वारा जीवन को छोटा-छोटा स्थितियों को भी उभारा गया है। 'थोड़ी देर में ही धुंधले में सड़क को पट्टी पर दोनों ओर कुछ गठरियां सो रही हुईं नज़र आयीं। ये औरतें थीं, जो कतार बांधकर बैठो हुई थीं। वे इत्मोनानू से बातचीत करते हुए वायु सेवन कर रही थीं और लगे हाथ मलमूत्र का विसर्जन भी।' इस चित्र से न केवल शिवपालगंज के वातावरण का बोध होता है, बल्कि भारत के किसी भी गांव के वातावरण की व्यंजना हो जाती है।

उपन्यास की संवाद योजना और भाषिक संरचना भी जोड़ा कौतुक, व्यंग्य और व्यंजना में उजागर किया गया है। लेखक किसी बात को बेलाग और दो टुक कहने में हिचकता नहीं, पूरे राष्ट्र और समाज को जादर नहीं, काफ़ी नज़रिये से देखता है। चरित्रों और कथा-दृश्यों के वर्णन में अपनी ओर से टोका देता चलता है और यह टोका टिप्पणी उस वस्तु या स्थिति का बसिया उधेड़-व उधेड़ती है। 'इस टोका को व्यंग्य कहना या इसके बारे में साप्ताहिक पत्रों के 'बैठे ठाले' के लेखकों का उल्लेख करना दृष्टिदोष का देन है, क्योंकि यहाँ किसी भी पात्र का न तो मज़ाक उड़ाया गया है, न उसपर व्यंग्य किया गया है। जिन लोगों के पास सौन्दर्यशास्त्रों की बारीकियों को समझ न होवे भी उस मुगालते में न रहें, इसलिए पूरे समाज को यहाँ जोड़ा-दृष्टि से देखा गया है।' टोका-टिप्पणी के साथ वह किसी भी चित्र का हल्का विवरण भी देता है-- 'वे दुबले पतले थे, पर लोग उनके मुँह नहीं लगते थे। वे लम्बा गर्दन, लम्बे हाथ और लम्बे पैर वाले आदमी थे....'। पर वर्णन के साथ तुलना-पद्धति और व्यंजना के आधार पर उसको सम्पूर्ण देश को समस्याओं से करता है। '....' ऐसे देखने में उनकी शकल एक छबराये हुए मरियल बकड़े की थी, पर उनका रौब पिछले पैरों पर सड़े हुए एक हिनहिनाते ठण्ठ घोड़े का सा पड़ता था।

वे पैदायशी नेता थे, क्योंकि उनके बाप भी नेता थे।^४ स्थितियों के प्रति लेखक की ओर से फेंके गये जुमलों से उपन्यास भरा पड़ा है। वर्तमान शिक्षा

१ राग दरबारी, पृ० १६

२ आलोचना, १८ पृ० १०३

३ राग दरबारी, पृ० २३

४ वही, पृ० २३

पक्षि रास्ते में पड़ो हुई कृतिया है, जिसे कोई भी लात मार सकता है^१। इस प्रकार अनेक उदाहरण उपन्यास में भी दूढ़े जा सकते हैं। लम्पन बाबू जब उसको तरफ नहीं आस तो वही उनकी ओर चल दिया। ला, कोई नेता अभी अभी किसी संकट से ऊपर आया है और प्रेस उसका 'इण्टरव्यू' कर अपक लफवक रिक्फ लेने जा रहा है।^२ यहां गांव के परिवेश में 'प्रेस इण्टरव्यू' का न्यक लाना सिर्फ यह बाहिर करना है कि रोष केवल देशाती जिन्दगी के प्रति नहीं सार।

हिन्दुस्तानी जिन्दगी के प्रति है। ऐसे न्यक उपन्यास भर में हैं और देशात को जिन्दगी को शहर की जिन्दगी से जोड़ते चलते हैं।^३ इस प्रकार के न्यक न केवल वर्णन की भाषा में बल्कि संवादों में भी नियोजित हुए हैं-- रंगनाथ ने कहा 'झाड़वा राख, तुम्हारा थिये गियर तो बिलकुल अपने देश को हुक्मत जैसा है।' झाड़वा ने मुस्कुरा कर यह प्रशंसा पत्र ग्रहण किया। रंगनाथ ने अपना बात साफ करने की कोशिश की। कहा, 'उसे जाहे जितना बार टाप गियर में डालो, दो गज चलते हो फिसल जातो है और लौटकर अपने लोबे में आ जातो है।'

संवाद और वर्णन की भाषा को लेखक ने उपन्यास के चरित्र और कथ्य के साथ न्यक करने का प्रयत्न किया है। समकालीन परिवेश को उसी की भाषा में सजाने सवारने की कोशिश स्तुत्य है। अवध प्रान्त की लोकभाषा का जिसे अध्ययन करना हो, उसके लिए तो यह उपन्यास और भी शकर्मक है। कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं --

(क) कहां लपक गये ?

पल्लवान ने लापरवाही से चबूतरे पर थुक दिया। कहा, 'बकी मैया मोटिंग में बैठकर क्या जंडा देंगे ? सुपरवाइजर को पकड़ कर एक थोड़ा पाट मारते उसी में साला टें हो जाता। मोटिंग-शाटिंग में क्या होगा। रंगनाथ की बात पसंद आ गई। बोला, क्या तुम्हारे यहां मोटिंग में जण्डा दिया जाता है?

१ राग दरबारी, पृ० १५

२ जालीबना । १८, पृ० १०२

३ राग दरबारी, पृ० १४

पहलवान को इधर से किसी सवाल को आता नहीं था, उसने कहा--'अच्छा नहीं
 धी तो क्या बाल उखाड़ेंगे । अब मोटिंग में बैठकर रांदों को तरह फांय-फांय
 करते हैं, काम-धाम के वक्त हंटा पकड़ कर बैठ जाते हैं ।'.... रंगनाथ ने....
 इत्मोनान से बात करने के मतलब से कहा--'अन्दर आ जाओ पहलवान' 'बाहर
 कौन गाज गिर बाध्य रही है ? हम यहाँ बुरैट हैं ।' इतना कहकर छोटे पहलवान
 ने बातचीत में कुछ आत्मोन्नतता दिखाई । पूछा--'तुम्हारे क्या हाल हैं रंगनाथ
 गुड ?'..... रंगनाथ बोला --' हम तो बिल्कुल फिट हैं पहलवान, अपने
 हाल बताओ । इस सुपरवाइजर को मेहं बेचने को क्या जरूरत पड़े ?' पहलवान
 ने फिर नफरत के साथ बड़बूते पर धुका.... इसके बाद अपने को रंगनाथ को
 सदाभता में लाकर बोला --' ओरे गुड, कहा है, तन पर नहीं लता, पान हांय
 अतवता । वही हाल था । लम्बन में दिन-रात फुटफैरा करता था । तो,
 बिना मजाले के फुटफैरो कैसी ? मेहं तो बेबेना ह ।'

'यह फुटफैरो क्या चीज हैं ?'

पहलवान हंसा , --' फुटफैरो नहीं समझे ? बड़ा सचुरा लामेबाज था ।
 तो लामेबाजों को हंसो टट्टा है । बड़े बड़ों का घूँसा निकल जाता है ।
 जमुनापुर की रियासत हवा में तिली बिंदी हो गई ।'

(ख) वहाँ एक गड्ढे से अचानक आवाज आई, 'कफ नैन है रफाला ?'.....

गड्ढे में थोड़ी देर खामोशी रही, फिर आवाज आई, 'मफेर गफये
 रफालि गफोला चफलाने वाले ।'

इस प्रकार के अनेक उदाहरण उपन्यास में हैं । और कहा
 जा सकता है कि भाषा हल्के स्तर पर है, पर दो टुक है और लोकभाषा के
 जिन्दगी-लसे आवाज का प्रतिरूप है । इसे ध्वन्यकार की बुरती मानना तथाकथित
 गंवारी को बातचीत से अपरिचय उद्धार करना होगा ।

१ राक्षसद्वारा, पृ० ६३-६४

२ वही, पृ० ८३

३ जालीका, १८, पृ० १०२

इसके अलावा संकेतों और बिम्बात्मक दृश्यों के अनगिनत उदाहरण भी उपन्यास में दृढ़ जा सकते हैं । कुलमिलाकर उपक, उपमा, मुहावरे, टोकार, जुमले, बिम्ब, रिपोर्ट आदि छकट्टे होकर भाषा को जीवन के नज़दीक रहने की संवेदना को बनाये रखते हैं ।

संक्षेप में पूरे उपन्यास में यही ध्वनि निकलती है कि अपनी सारी शिल्प सम्बन्धी कमजोरियों के बावजूद स्थितियों के हतने वजन के साथ प्रस्तुत किया गया है कि वहाँ उपन्यास को महत्वपूर्ण और महान बनाने के लिए काफी है । लेखक ने आलोचकों की आलोचना के मानदण्ड के आधार पर उपन्यास का गढ़न नहीं किया है, क्योंकि ऐसा करने के लिए उसे आलोचकों से सलाह लेनी पड़ती । वह कुछ भी हो, रागद्वारा भी पाठक को फकफोरता है, वह हिन्दी उपन्यास की मांगों को पूरा करे या न करे, उपन्यास जार भाड़ में, वह कई अर्थों में हिन्दी पाठक को उपलब्धि है ।

प्रयोगवादी या प्रयोगपरक शिल्प-विधान

प्रत्येक युग का समर्थ कथाकार अपनी सज्जनात्मक प्रतिभा के बल पर प्रयोग करता रहा है। परम्परित रचना-दृष्टि से बला नूतन आयाम स्पर्शित करने पर, वह उसका प्रयोग ही होगा। फिर बदलते हुए मानव-मूल्यों, परिस्थितियों, संवेदनाओं के अनुरूप हमेशा से रचना नूतन शृंगार प्राप्त करती रही है। नये माव-बोध को पुराने आवरण में ढालना प्रासंगिक, सशक्त और स्वाभाविक नहीं होता। वह अपनी अभिव्यक्ति के लिए हमेशा नये माध्यम की मांग करता है। गोपालराम गहमरो, देवकीनन्दन खत्री की परम्परा को तोड़कर यदि प्रेमचन्द ने नये यथार्थ-बोध को नवीन कलेवर में न बांधा होता, तो उस युग के बदलते हुए मूल्य कहां से उजागर हो सकते थे। आज भी जब युग संक्रमण की प्रक्रिया से गुजर रहा है, पुरानी परम्परायें, पुराने मूल्य धराशायी और बिखरे हुए लग रहे हैं क्योंकि युग के बदलते हुए माव-बोध की अभिव्यक्ति परम्परित ढाँचे में नहीं दी जा सकती। इसलिए हिन्दो उपन्यासों में लेखक नित प्रति नूतन प्रयोग कर रहे हैं। प्रयोग ही जिस उपन्यास की रचना-प्रक्रिया में सबसे जीवन्त तत्त्व बनकर समाविष्ट हो, लेखक को दृष्टि नूतन प्रयोगों पर ही केन्द्रित रहे, वहां प्रयोगपरक शिल्प विधान देखा जा सकता है।

प्रयोगपरक शिल्प विधान में नूतन शिल्प-प्रयोग इतना सशक्त एवं वजनदार होता है कि वह उसके समक्ष उसमें विन्यस्त भाववस्तु का महत्त्व^{क्षीण} प्रतीत होने लगता है। इस विधान के माध्यम से लेखक अपनी प्रतिभा के सहारे नये शिल्प-रूपों, नई रचनापद्धतियों का प्रयोग करता है। इस प्रकार के शिल्प बंधान के उपन्यासों में पाठक उसकी भाववस्तु की अपेक्षा संरचना के नये प्रयोगों और आयामों के प्रति

आकर्षित होता है । लेखक अधिकतर नूतन प्रयोग करके पाठकों को चमत्कृत और आश्चर्य का भाव उत्पन्न करता है । चमत्कार-बोध के द्वारा वह आनन्द को प्रतीति कराता है । प्रयोगपरक शिल्प-विधान में लेखक द्वारा किये गये विभिन्न प्रयोगों के कई मन्तव्य हो सकते हैं यानी प्रयोग की रचना-प्रक्रिया कई ढंगों में देखी जा सकती है । या तो लेखक अपने नये रचना-सौष्ठव से सौन्दर्यबोधात्मक आनन्द की प्रतीति कराता है, या तो विभिन्न प्रविधियों के संसार में पाठकों को उलझाकर उनके मन को मूल विषय से विकेंद्रित करता है, या यह भी हो सकता है कि परम्परायुक्त होकर नये विधान की सर्जना और उपस्थापन की शक्ति एवं नव्यता से जनित आश्चर्य तत्त्व अथवा आकर्षण से पाठक को प्रभावित चमत्कृत करते हुए भी विषय के सुचारु संवहन में समर्थ होता है । लेखक यह भी करसकता है कि पुराने विषय को ही किसी नूतन विधि अथवा संरचना के सहारे कृति को आकर्षक एवं प्रभावामिव्यंजक बनाने में सफल हो । इन सभी रचना-ढाँचों के केन्द्र में प्रयोग की प्रवृत्ति अधिक होती है और उसका आकर्षण उसके चमत्कार एवं आश्चर्यपूर्ण प्रसादन में ही निहित होता है ।

प्रयोगपरक शिल्प विधान के माध्यम से कथाकारों ने कई प्रकार के प्रयोग किये हैं । आज के युग में मनुष्य के सम्पूर्ण जीवन को परस बमुश्किल हो पाती है । इसलिए वह मानव जीवन के सङ्क्षिप्त प्रस्तुत करता है । सङ्क्षिप्त के प्रस्तुतीकरण से उपन्यास में चित्रित काल उत्तरोत्तर संकुचित होता जाता है । 'उसड़े हुए लोग' में एक सप्ताह का कथानक 'चांदनी के सणहर' में चौबीस घण्टे की कथा और 'सोया हुआ जल' में तो मात्र बारह घण्टे की कथा स्थापित की गई है । पात्रों को समझने के लिए अब पाठकों को समाजशास्त्र, राजनीति, मनोविज्ञान का ज्ञान आवश्यक है, क्योंकि वह अब मनुष्य के बाहरी जीवन का नहीं आन्तरिक मन की परतों को चित्रित करने का प्रयास करता है ।

१ डा० सत्यपाल बुध : 'प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० ७८७

प्रतीकों एवं बिम्बों के सहारे वह पूरे उपन्यास की अभिव्यंजना को स्पष्ट करना चाहता है^१। आन्तरिक जीवन के स्थापन में अनेक नये शिल्प एवं स्मृत्यलोक ऐनिरियो, सांकेतिक, चेतन प्रवाह, पूर्व द्रोष्टि, स्वप्न आदि को उपन्यास की अभिव्यंजना का आधार बनाता है। इसके साथ साहित्य की अन्य अनेक विधाओं को भी उपन्यासिक कृति में प्रदोषित करता है। कविता, कहानी, लोक-कथा, उपदेश, रूपक, नाटक, निबन्ध, वार्ता, पत्र, डायरी, संस्मरण आदि सभी को एक साथ रखकर देखने का प्रयास करता है। कई लेखकों ने मिलकर एक उपन्यास के विभिन्न अध्याय लिखने का भी प्रयास किया है। चरित्रों में, भाषा में भी नूतन प्रयोग देखे जा सकते हैं। निश्चय ही बदलती हुई परिस्थितियों के अनुकूल मानव-चरित्र बदले हैं। आज का मनुष्य दो-तीन दशक पूर्व के मनुष्यों से भिन्न नया जीवन जी रहा है। माँह में सोया हुआ आदमी -- अजनबीपन, एकाकीपन, जिन्दगी से कटा हुआ अलग-थलग आदमी अलगाव, अपने में ही संतुष्ट आदमी -- बैरिटिक, वैज्ञानिक अद्विष्ट आत्मकेन्द्रित, मानवीय अनुभूतियों से सम्पृक्त आदमी -- बौद्धिक, वैज्ञानिक आदि विभिन्न चरित्रों के प्रयोग नये अथवा सामयिक उपन्यासों में चित्रित हो रहे हैं। 'बे दिन', 'दूसरी बार', 'सफेद मेमने', 'बेघर', 'एक प्यासा तालाब' आदि में ये चारित्रिक प्रयोग देखे जा सकते हैं।

विशिष्ट उपन्यासों का अध्ययन

४

बहती गंगा (१९५२)

शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र' की प्रथम कृति 'बहती गंगा' कलेवर में लघु होते हुए भी, विषयवस्तु के विस्तार, व्येष्ट रोचकता और प्रभाव-अभिव्यंजकता

१ द्रष्टव्य 'ताली कुर्सी की आत्मा' और 'सोया हुआ जल'

२ 'दाभा', 'सांवा', आदि में

३ जैसे ग्यारह सपनों का देश और 'एक इंच मुस्कान'

४ शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र': 'बहती गंगा', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९५२।

के कारण महत्वपूर्ण है, लेकिन इसकी विशिष्टता और महत्ता इसके नव्य शिल्प-विधान में है। एक ही काल में रचित दो उपन्यासों--'बहती गंगा' (शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र') और 'मुरज का सातवां घोड़ा' (धर्मवीर भारती) का शिल्पविधान लगभग समान है। इसका कारण या तो संयोग या एक ही परिवेश और चेतना कहा जा सकता है। 'मुरज का सातवां घोड़ा' में विभिन्न छः कहानियाँ अलग-अलग होती हुई भी मुख्य पात्र मणिकमुक्ला से सम्बद्ध होकर एकान्वित हैं। 'बहती गंगा' में सत्रह विभिन्न कहानियाँ गंगा नदी को केन्द्र में रखकर काशा के मस्त जीवन को दो सौ वर्षों की गाथा उपस्थित करता है। रक्ता का जो स्वयं 'मुरज का सातवां घोड़ा' में है वह स्वयं पूर्णता तथा परस्पर सम्बद्धता 'बहती गंगा' में अनुपलब्ध है।

लेखक अपने उपन्यास को ऐतिहासिक कहकर प्रस्तुत करता है। वह लिखता है--'इसी स्थल पर यह बता देना अप्रासंगिक न होगा कि बहती गंगा की प्रत्येक तरंग का आधार कोई न कोई ऐतिहासिक घटना, व्यक्ति, प्रथा या परम्परागत जनश्रुति है। सन् १७५०ई० से लेकर सन् १८५०ई० अर्थात् दो सौ वर्षों की घटनाओं ने 'बहती गंगा' में प्रतिनिधित्व प्राप्त किया है। क्याक्रम के अनुरोधवश तिथियों का निर्वाह कड़ाई से नहीं किया गया है, परन्तु घटनाविषय प्रायः सब सही हैं।' किन्तु यदि विवेचना की जाय तो स्पष्ट होगा कि केवल प्रारम्भिक आठ कहानियों में ऐतिहासिक संवेदना वैष्टित है और कालान्तर की सभी कहानियों में ऐतिहासिक प्रभाव विरल है। वस्तुतः ज्यों-ज्यों छ लेखक आधुनिक काल के जीवन को उपस्थित करता है, त्यों त्यों वह इतिहास से असम्बद्ध होता गया है। इसके अतिरिक्त ऐतिहासिक दिखाने वाले कहानियों का प्रभाव भावात्मक अधिक है। इस आधार पर 'बहती गंगा' को ऐतिहासिक उपन्यास नहीं कहा जा सकता। डा० रघुवंश ने इस उपन्यास के आंचलिक मूल्यों पर विशेष बल दिया है -- 'स्थानीय वातावरण के साथ गहरी संवेदना

उत्पन्न करने में हो इस उपन्यास की सफलता रक्षित है । ...^१ नेमिचन्द्र जैन और प्रभाकर माचवे भी इसे आंचलिक उपन्यास के रूप में स्वीकृति देते हैं । पर सच यह है कि प्रस्तुत कृति न तो पूर्ण आंचलिक है और ऐतिहासिक तो है ही नहीं । स्थानीय चित्रण में जो कमाल नागार्जुन और कण्ठेश्वरनाथ 'रेणु' ने दिखाया है, वह इसमें नहीं हो पाया है । काशी नगरी की विशिष्ट रीति रिवाज, लोक-व्यवहार, मर्यादा और व्यक्तित्व को स्पष्ट और सशक्त ढंग से लेखक प्रस्तुत नहीं कर सका है । केवल स्थान विशेष के नायकत्व, एक स्थान (काशी) में आवेष्टित समस्त घटनाक्रम और यत्र-तत्र काशी को स्थानीय भाषा के आधार पर हो इसे आंचलिक उपन्यास नहीं कहा जा सकता । वास्तव में इसको विशिष्टता और आकर्षण इसके नूतन शिल्प-विधान में है^४ । अधिकांश आलोचकों ने इसके अभिनव शिल्प प्रयोग को और संकेत भी किया है । इसलिए हमने इसे प्रयोग परक शिल्प-विधान के अंतर्गत रखकर अध्ययन करने का प्रयास किया है । हमारा निष्कर्ष शिल्प-विधान को दृष्टि से है, यदि केवल वस्तु को दृष्टि से इसका मूल्यांकन किया जाय तो यह कृति आंचलिक हो ठहरती है-- वह भी इतिहास समन्वित आंचलिक ।

'बहती गंगा' में लेखक ने सत्रह तरंगों अथवा अध्यायों में वर्णित विभिन्न सत्रह कहानियों को धारा-तरंग न्याय के अनुसार परस्पर सम्बद्ध करने का प्रयास किया है । जिस प्रकार तरंगें अपना स्वतंत्र अस्तित्व रखते हुए भी एक धारा को सतत प्रवाहित करती हैं, उसी प्रकार उपन्यास को सत्रह तरंगें काशी नगरी या मां पर्यस्विनी की जीवन-धारा को स्थापित करती हैं । जैसे काशी नगरी उपन्यास की नायिका हो और कहानियों में वर्णित चरित्र सब उस नायिका के जीवन सत्यों के उद्घाटन में 'सहायक' हों । इस आधार पर लेखक विभिन्न कहानियों की एकता को प्रतिपादित करना चाहता है । साथ ही सभी कहानियाँ एक समान

१ उद्योत संस्कृत की संश्लिष्ट, पृ० ६००६६

२ आलोचना, ८, पृ० १०६-११० । ३ नेमिचन्द्र जैन : 'अधुरे साक्षात्कार', पृ० १७८

४ साहित्य संदेश, जुलाई-अगस्त, १९५६, पृ० ५० ।

४ राजकमल बोरा : हिन्दी उपन्यासः प्रयोग के चरण, पृ० १६, सत्यपाल त्रिपाठी : 'हैं प्रेम-चंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प-विधि', पृ० ६०३, नेमिचन्द्र जैन : 'अधुरे साक्षात्कार' पृ० १७८ इत्यादि ।

प्रभाव और रोचकता भी उत्पन्न करती हैं। इस समान प्रभाव को डा० रघुवंश ने भाव संयोग कहा है। विभिन्न अध्यायों का प्रभाव मन पर समवेत रूप से पड़ता है, इस दृष्टि से उपन्यास में पूरा संगठन है।^१ इसमें संदेह नहीं कि उपन्यास को कथानियां भावात्मक संवेदना उजागर करती हैं। घटना प्रवाह और भाव प्रवाह स्वाभाविकता और कोटुहलवर्धन के साथ चलता है कि इसमें रोचकता और प्रसिद्धिपूर्णता का तात्पर्य होना स्वाभाविक नहीं है। किन्तु ऐसा कि पहले कहा जा चुका है कि 'सूरज का सातवां गोला' का कथानियों का जो व्यवसृष्टता और उद्भूत परस्पर सतता का उपन्यास में नहीं है।

'बहती गंगा' में काशी की जिन्दगी - वह भी दो-तीन वर्षों की जिन्दगी में जात्रात्कार कराने के लिए उत्पन्न न्यास में विस्तृत जीवन का मांझा प्रस्तुत करने का उपक्रम हुआ है। उसके अनुसार जल-जल काल और परिवेश के अनुसार इन कथानियों के विषय और पात्र परिवर्तित करने पड़े हैं।

..... जैसी यदि कोई व्यक्ति कार्यक्रम में अपने जीवन को जुना हुई घटनाओं की -- उनको परस्पर गुंथना का ध्यान रखे बिना - गुंथकर अपनी सारी प्रकृति के सम्बन्ध में दूसरों को धारणा बनाने में होता है, वैसे ही 'बहती गंगा' काशीमात्री के सम्बन्ध में भी किया गया है। किन्तु 'बहती गंगा' विश्व भर के उपन्यास जगत में एक नहीं शक्ति, एक नहीं प्रामा और एक नहीं कला स्लेकर अवतरित हुई है। राजवर्ग, मध्यवर्ग के पात्र अपनी अपनी कल्पना, भावना, प्रकृति, और प्रवृत्ति की स्वाभाविक भूमिका में ऐतिहासिक घटना प्रवाह में बहते चले जा रहे हैं, उन्हें उपन्यासकार छूता नहीं, रंगता नहीं है वरन् क्रिकेट मैच का टिडियो पर विवरण देने वाले प्रवक्ता की भांति आंखों पर दुर्योधन यंत्र लगाकर प्रत्येक पात्र की क्रिया का वर्णन सूक्ष्मता, सजावट और भावुकता के साथ करता चला

१ आलोचनक, ८, पृ० १०८

२ सत्यपाल बुध, प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्पविधि, पृ० ६०५

गया है।^१ सीताराम कर्तुर्वेदी ने अपने उपर्युक्त कथन में उपन्यास के शिल्प के हृदय को पकड़ा है। जैसे रेडियो वाले किसी मेले या उत्सव का आंखों देखा हाल विवरणात्मक ढंग पर देते हैं, क्रिकेट मैच को कमेंट्री, खिलाड़ियों को एक-^{एक} क्रियाओं का विवरण देते हुए, प्रस्तुत करते हैं, वैसे ही लेखक भा. काशी नगरी के वैशिष्ट्य को कमेंट करता चलता है।

उपन्यास को कथा पद्धति में तिलस्म आर भूयारो उपन्यासों को चमत्कारिता और कुटुल का उपयोग हुआ है। सम्पूर्ण कहानियों के घटना क्रम में चमत्कार, कुटुल, रोचकता और सरमता का ब अद्भुत सम्मेलन देखा जा सकता है। साथ ही भावात्मक संवेदना सर्वत्र बना रहता है। 'नागर गणपति जगबन्धन' में शोणित नारी का तात्का बित्र, निम्न वर्ग का सहज वेदना को उजागर किया गया है। बास काटने वाली पन्ना रानी बनकर भा हमेशा अपमानित, उपेक्षित और उत्पादित होती रही। उसमें भा एक विशिष्ट सुख और संतोष का अनुभव करती है, 'अपमान, उपेक्षा और उत्पादन में क्या कम सुख है लाला। इन तीनों से हृदय में जो दाखण घृणा उत्पन्न होती है, वह क्या परम संतोष को वस्तु नहीं ?..... भला सो जो तो। उस आदमी से मन हो मन घोर घृणा करने में कितना आनन्द आता है जो तुम्हें दबाकर, बेबस बनाकर समझता है कि उसके दबाव से तुम उसका बड़ा सम्मान करती हो, उसपर बड़ा भक्त रहती हो।' मोड़े पे होदा और हाथों पे जान' में किंचित हास्य संवेदना को मिलाकर अंग्रेजों और भारतीयों के तनाव का आभास तथा लब्धन साव के पारिवारिक बित्र को प्रस्तुतकरण हुआ है। 'नागर नैया जाला कालेपनिया है रो।' काशी के गुंडों को साहसिकता, युद्ध में निहत्थे पर वार न करने की नैतिकता और मस्तमय जीवन का वर्णन है। जातीय प्रेम में समर्पित नागर प्रतिष्ठित गुंडा था। काले पानी को मजा होने पर सम्पूर्ण नगर की जनता हिचकियों लेता है। 'सुला ऊपर सेज पिया की

१ सीताराम कर्तुर्वेदी : 'बहता गंगा' का परिचय, पृ० ६

२ बहती गंगा, पृ० २४

को कहानी अति चमत्कार से अनुप्राणित है। ऊर्मे नागर के साथी फाड़ भिड़क और गौरी का भावात्मक सम्पर्क, उसका दुस्साहस, भावनाओं और अंतर्द्वन्द्व का सम्प्रेषण हुआ है। गौरी पति भक्ति को परोक्षा सती होकर देती है। जब मिलन धरती पर न हो सका, तो ऊपर सेज पर मिलने के लिये अग्नि में जाहुति दे देती है। 'सिवनाथ बहादुर सिंह वीर का रूब बना जोड़ा' दोनों बहादुरों का बौका देने वालो वीरता को जानगी, 'आर आर आर...' में हंस किंकियो का विलक्षण प्रेम गुलेरो का कहाना' उसने कहा था' की पाद ताजी करता है। 'बल्ला तेरा महजिद अब्बल बनो' में रकिया का देश-भक्ति और प्रेम प्रपंच प्रगाढ़ पति-भक्ति, 'रहो टैया फुलनी हेरानो हो रामा' में दुन्दु और दुलारों का जनमेल और विलक्षण प्रेम, दुलारों का देशभक्ति, 'राम काज हन फु सरीरा' में बेनी की फक्कड़ाना मरता और वैराग्य आदि मिलाकर कथानक को कुतुहलवर्द्धक और प्रभावात्मक बनाते हैं। अधिकांश कहानियों में रोमान्स, देश-प्रेम और शौर्य-साहसिकता का चित्रण हुआ है और इस प्रकार भावात्मक संवेदना सर्वत्र अद्भुत रहती है। गीतों का उपयोग और शीर्षक भाव-प्रवणता को ताज्ज करते हैं। शीर्षक काव्यमय, लोकभाषा और कवि उक्तियों से उधार लिये गये हैं, जिससे भाव उद्बलन में सहायता मिल सके।

कथा विधान में नवीन अन्वेषित साधनों का भी गुम्फन हुआ है। प्रायः प्रत्येक कहानियों अलग अलग शिल्प साधनों से उपन्यस्त हुई है। 'नागर नैया कालेपनिया जाला रे हरी' में स्मृत्यवलोकन और काल विपर्यय पद्धति 'सुलो ऊपर सेज पिया की' में अन्तर्द्वन्द्व और क्लृप्त प्रवाह युक्ति, 'रहो टैया फुलनी हेरानो हो रामा' में रिपोर्ताज, 'बल्ला तेरा महजिद अब्बल बनो' पत्र प्रणाली और 'घोड़े पे होदा हाथो पे जाने' में रिपोर्ताज आदि विभिन्न शिल्प युक्तियों का उपयोग किया गया है। इस प्रकार, लेखक ने बड़ा कुशलता से कथ्य और शिल्प दोनों में विविधता का सौन्दर्य अन्वेषित किया है।

चरित्र-चित्रण में भी विविधता से काम लिया गया है। लेखक एक काल और एक परिवेश का चित्रण नहीं कर रहा है, बल्कि काशा के

दो सौ वर्षों का इतिहास प्रस्तुत करना चाहता है, इसलिए भिन्न-भिन्न कालानुसूचक रूचियों, व्यवहारों एवं संवेदनाओं का विविधता होना प्रासंगिक है। ये उच्चवर्ग हैं, मध्य और निम्नवर्ग के भी। विविध पात्र चरित्रांकन के द्वारा यह दिखाने का प्रयास किया गया है कि 'जीवन गंगा' को धारा के भी मागीरियों गंगा के समान पवित्र है। यदि उसमें एक और सड़ो गली लार्शें हैं, आवर्जना का स्तूप है, उसके तल में हिंसक जन्तु हैं, तो उसी के साथ उममें शांतलता है, पवित्रता है और व्यापक उपयोगिता भी है।^१ वस्तुतः इन पात्रों के चरित्रांकन के द्वारा लेखक पात्र-सृष्टि नहीं करना चाहता है। सब मिलकर काशी का मस्तोपन, नाशसिक्ता, देशभक्ति का गौरव, आकर्षण और परम्परावादिता और आधुनिकता आदि प्रवृत्तियों एवं गुणों को स्थापित करते हैं। उपन्यास के पात्रों में राजा, मजदूर, व्यवसायी, विद्यार्थी, नेतागण (कामरेड), गुंडे और शोहदे, चित्रकार-कलाकार, तवायफ़, युवक-वृद्ध-बालक, भिन्न-भिन्न अनुभूति सम्पन्न नारियाँ, हिन्दू-मुसलमान आदि विविध संवेदनाओं को सम्प्रेषित करते हैं। बनारस के वाणी अभिमानों और दुर्दान्त थे। वे प्राचीन प्रथाओं के प्रेमी और नवीनता के प्रति अग्रहणशील थे। सन १८५४ से पहले तक उन्होंने अपना प्रथाओं में हस्तक्षेप के सभी प्रयत्नों का सफलतापूर्वक विरोध किया था।^२ अंग्रेज इतिहास-कार उपर्युक्त कथन पात्रों के चरित्र में विन्यस्त देखा जा सकता है। चरित्रांकन शिल्प में लेखक ने केन्द्रिय पात्र काशी के उर्द-गिर्द समस्त अन्य पात्रों को घुमाया है, इसी विविधता में एकता को अनुभूति भी उत्पन्न हुई है। किन्तु काशी नगरी की बहुत सी विशेषताओं को लेखक स्पर्श नहीं कर पाया है-- गंगा तटों की मस्तो, गंध, कोलाहल, फलों के प्रस्ताचार तथा शोहदों के अत्याचार आदि विशिष्ट प्रवृत्तियों को न्यस्त करने में सफल रहा है। इसी प्रकार 'राइ साइ सीढ़ी सन्यासी', इनसे बचे तो ऐसे काशी। को उचित उपन्यास में चरितार्थ नहीं हो सकी है।

'बहरी गंगा' में जटिल पात्र भी हैं, जो मनोवैज्ञानिक संवेदना प्रस्तुत करते हैं। ये अधिकतर बाद की कहानियों में ही संजीये गये हैं। 'बोमन स्टार' अपनी कुपता के कारण 'हीन ग्रन्थि' का शिकार होता है और संसार को

१ 'संदर्शिका', पृ० १०

२ 'उपन्यास की संदर्शिका', पृ० १०

सभी नारियों से घृणा करने लगता है। कुसुम और सुधा का चरित्र परिवर्तन मनोविज्ञान सम्मत है। नारियों से घृणा करने वाले अद्भुत व्यक्तित्व को कुसुम प्यार लुटाती है, घृणा हा उसके प्यार को जन्म देता है।

जिस सघन वातावरण को उपन्यास से अपेक्षा थी, वह उपन्यास-कार उपस्थित करने में असफल रहा है। वस्तुतः कथाकार कहानी कहने में उतना तल्लीन हो गया है कि वातावरण का सघनता और सम्पन्नता का और ध्यान कम दे पाया है। पथों, घाटों, गलियों, पण्डों, सन्यासियों और वैश्याओं का चित्र जाया हुआ है, किन्तु सतहा तंग पर। 'बाला तेरी महजिब अखिल बनो मेधर्तानिया मेजर बकौले ने अपनी प्रेमिका को अंतिम पत्र लिखते हुए कहा है'.... यह शहर भी अजीब है, यहाँ के बहुत पुराने नगरों में है। मुसलमान जिस पूज्य दृष्टि से मक्का, यहूदों फिलिस्तीन और ईसाई यरुशलम या रोम को देखते हैं, इस नगर के प्रति हिन्दुओं का दृष्टि उससे भी अधिक अदा सम्पन्न है। मेरे एक सिविलियन दोस्त ने मुझे बताया है यहाँ के लोग बड़े ही 'टबुलेण्ट' (दुर्दान्त) हैं। वे गम्भीर बातों पर विज्ज्ञापूर्ण दृष्टि से मुस्कुराते हैं और छोटी-मोटी बातों पर लड़ मरते हैं। यह बात बताना जान रखने बाहिर कि यहाँ की गलियाँ बड़ी ही तंग, गन्दी और चक्करदार हैं^१। मात्र इसप्रकार के सतहा वर्णन से वातावरण सघन नहीं हो सकता। बाद की कहानियों में अवश्य सामयिक परिस्थितियों को उजागर करके वातावरण को जीवन्त बनाने का प्रयास हुआ है। 'रेहो रँया कुलनी हैरानो हो रामा' में गांधी आन्दोलन की कांकी^२, 'एहि पार गंगा ओहि पार जमुना' नारी जागरण और पुरुष कथाकारों के प्रति विद्रोह^३, 'विद्या क्या जले जब जिया जल रहा' निम्न वर्ग-शोणितों, उपेक्षितों-- का बेबसी, मोड़ा और मशाना जिनवगी का चित्र^४, और 'नारी तुम केवल श्रद्धा हो' में नवीन बबलते हुए मूल्यों, मानवीय

१ 'बहती गंगा', पृ०७५-७६

२ वही, पृ०१००-११२

३ वही, पृ०१२२-२६

४ वही, पृ०१४७-५२

सम्बन्धों एवं नव्य चेतना^१ आदि चित्र सामयिक परिवेश से सम्पृक्ति दिखाते हैं ।
 'गारा रंग डालो लाल लाल' में वर्ग संघर्ष का रङ्गमोष देखा जा सकता है ।
 सुधा राय साहू के सामने बोलते हैं, जो किसान हैं, मजदूर हैं, बुला हैं,
 क्या उनके लिए यह महफिल नहीं ? जिनके घर में नदा उभावरहता है, जिन्हें
 पर्याप्त भोजन और काफी वस्त्र तक प्राप्त नहीं होता, जो नकलें राज्य के
 शोका ने दो डुग गुलकर तांस तक नहीं ले पाते, जिन्हें तेरे कैरी नेत मध्यवर्गिय
 कहते हैं, क्या उनके लिए इस महफिल का आनन्द नहीं ? बोल बेदमान ! बोल ।
 उन गुलाब के बागों के गुलाबों का ख-र-गन्ध तेरे हाँ छिन्न है और उनके काँटे
 हमारे हाँ लिए ? मैं तेरी इस महफिल में आग लगा दूंगा ।^२

भाषा और संवाद क्या और बरिध की गति के साथ भाषा
 चलते हैं । भाषा का रूप पुराना है, लेकिन कस्य के अनुसंग भावात्मक संवेदना
 को उजागर करता है । लोकगातों की योजना, स्थाना य लोक प्रयोग, भाषात्मक
 शब्द नयन आदि कुछ साधन हैं, जिले केक उन्नयान में भाषाभिव्यंजकता को
 ताव्र करता है ।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि 'बहती गंगा' काशी
 के दो सौ वर्षों का इतिहास-- विभिन्न सत्र कहानियों की धारा-तरंग
 न्याय से स्थानिक करने के प्रयास तथा भाव ताव्रता को मुक्त करने के उपक्रम
 विशिष्ट सित्त के माध्यम से विन्यास है, वह अपने रंग को अकेली और अहली
 रकता है ।

१ बहती गंगा, पृ० १५३-६४

२ वहाँ, पृ० १७६-८०

‘सूरज का सातवां घोड़ा’ (१९५२)

धर्मवीर भारती कृत ‘सूरज का सातवां घोड़ा’ को आलोचना के लगभग सभी शिविरों ने इसकी नई टेक्नोक और निम्न मध्यवर्ग के यथार्थ को तीखे और जोवन्त रूप में प्रस्तुत करने को महत्वपूर्ण एवं प्रशंसायोग्य पाया है^१। आकार की दृष्टि से अत्यन्त लघु होने के बावजूद इसे निहायत सरलता से हिन्दी वृहदाकार उपन्यासों के समकक्ष रखा जा सकता है। भारती जो हिन्दी के सबसे मौलिक रचनाकार हैं। उनके यहां बाहर से आयात को हुई वस्तुएं बहुत कम प्राप्त की जा सकती हैं।

‘सूरज का सातवां घोड़ा’ के माध्यम से लेखक ने एक नव्य प्रयोग किया है, आवरण पर नये ढंग का लघु उपन्यास कहकर उसका दावा भी करता है। अज्ञेय जो उपन्यास की भूमिका में लिखते हैं-- ‘बहुत सीधी, बहुत सादी, पुराने ढंग की-- बहुत पुराने, जैसा कि आप बचपन से जानते हैं-- अलफ़ लैला वाला ढंग, पंचतंत्र वाला ढंग, बोकैच्छियो वाला ढंग, जिसमें रोज़ किस्सागोई की मजलिस जुटती है, फिर कहानो में से कहानी निकलती है।’ अर्थात् कथाकार ने कथासरित्सागर, शुक्सप्तति, पंचतंत्र वाली कथात्मक पद्धति को अपनाया है। लेकिन इस पद्धति के द्वारा वह पाठकों का मनोरंजन करना नहीं चाहता बल्कि हृदय को कचोट कर कुछ मृत्यवान उपलब्ध करना चाहता है।

निम्नमध्यवर्ग की समस्याओं, उसका सोलतापन, सामाजिक गठन की विप्लवताओं को छोटे कैनवास पर विस्तार के साथ उठाने का प्रयास हुआ है। इसके द्वारा वह परम्परागत मृत्यों के प्रति अनास्थावान और विद्रोह करना चाहता है। पुराने में नया क्लेवर या पुराने के माध्यम से नव्य कहना चाहता है-- शायद शलियट के साथ वे भी कहना चाहते हैं कि नया देने के लिए पुराने को अपनाना पड़ेगा, पुराने को बिना अपनाये नया दिया ही नहीं जा सकता। पुरानो किस्सागोई शैली का हिन्दी में सर्वथा नया और एकदम अनोखा प्रयोग है किया है। यह प्रयोग बहुत सारे लेखकों की भांति

१ धर्मवीर भारती : ‘सूरज का सातवां घोड़ा’, साहित्य भवन, इलाहाबाद, प्र० सं० १९५२

२ द्रष्टव्य, उपेन्द्रनाथ अरक की समीक्षा, आलोचना, जुलाई १९५२, पृ० १०६, राजमल

बोरा : ‘हिन्दी उपन्यास : प्रयोग के चरण’, पृ० २८, प्रेम भटनागर : ‘हिन्दी -

उपन्यास शिल्प : बदलते परिप्रेक्ष्य’, पृ० ३०५ तथा सत्यपाल बुध : ‘प्रेमचन्दोत्तर

उपन्यासों की शिल्प विधि, पृ० ८५६।

३- उपन्यास की भूमिका से।

वमत्कार प्रदर्शन या कौतुक पिलाने के लिए नहीं, बल्कि विषयवस्तु के अनुपम नव्य कथा-विधान का सामंजस्य करके उपन्यास की शक्ति एवं कर्जनदार बनाया है।

मणिकमुल्ला द्वारा कही गई कः विभिन्न लगता कहानियां स्वयं पूर्ण हैं और परस्पर सम्भूत हैं अर्थात् अनेक कहानियों में एक कहानी नियोजित है। ये कहानियां एक पूरे समाज का चित्र और गालोचन हैं, और जैसे उस समाज का अंतःशक्तियां परस्पर सम्बद्ध, परस्पर आश्रित और परस्पर सम्भूत हैं, वैसे ही उसको कहानियां भी। प्राचीन चित्रों में जैसे एक ही फलक पर कई घटनाओं का चित्रण करके उसको वर्णनात्मकता को सम्पूर्ण बनाया जाता है, उसमें एक घटना चित्र के बदलते एक घटनाक्रम की प्रवाहमयता लायी जाती है, उसी प्रकार इस समाज-चित्र में एक ही वस्तु के कई स्तरों पर, कई कोणों और कई कालों में देखने और दर्शने का प्रयत्न किया गया है, जिससे उसमें देश और काल दोनों का प्रसार प्रतिबिम्बित हो सके। दूसरे शब्दों में लेखक नैसर्गिक और भाववस्तु दोनों का विस्तार और उनका परस्पर अद्भुत समन्वय स्थापित किया है।

समुच्च उपन्यास के कथाकार काह एक कुशल, प्रतिभाशील और मौलिक व्यक्तित्व तो फलकता ही है, साथ ही उपन्यास में वर्णित कथा का आलोचक भी बन गया है। लेखक को अपनी कृति का आलोचक नहीं बनना चाहिए, उक्त तथ्य से बचने के लिए बड़ी सुबो से लेखक ने आलोचना का काम नैरेटर मणिक मुल्ला पर सौंप दिया है। लगता है वह अपने नूतन शिल्प-विधान को समझाने में पाठकों को कोई भ्रम या मुगालते में नहीं रखना चाहता।

उपन्यास के उपोद्घात में लेखक लिखता है, '..... ये कहानियां मणिकमुल्ला की हैं, मैं तो केवल प्रस्तुतकर्ता हूँ, अतः जैसे उनसे सुना था, उन्हें यथासंभव प्रस्तुत करने का प्रयास कर रहा हूँ।' अर्थात् नैरेटर मणिक मुल्ला की कहानी सुनाने की जिम्मेदारी सौंप कर उपन्यास के गुण-दोष और कमजोरियों की अपने ऊपर लेने से बचने का प्रयास किया है। उपन्यास का लेखक होते हुए भी वह अपनी ओर से कुछ जोड़ता नहीं, बल्कि मणिकमुल्ला ने जिस प्रकार उन्हें कहानी सुनाया है, उसे

१ आलोचना, जुलाई १९५२, पृ० १०७-८।

२ सुरज का सातवां घोड़ा, पृ० २२

ज्यों-का-त्यों प्रस्तुत कर दिया है ।

मणिकमुल्ला प्रत्येक कहानियों का एक मुख्य पात्र है और कथा मैरेटर भी । जैसे वह एक यात्री हो और अपना यात्रा का विवरण प्रस्तुत कर रहा है, लिली, जमुना, सती आदि को यात्रा-मध पर जिस प्रकार देखा, परखा उसी प्रकार उन्हें उपस्थित कर दिया है । मणिक मुल्ला कहीं रुकते नहीं, सतत् चलते हैं । उनके मुल्ल में कही गई सात दोपहर में छः कहानियों का क्रम बहुत कुछ धार्मिक पाठ-चक्रों के समान है । जैसे कोई सन्त एक सप्ताह तक प्रतिदिन प्रवचन देता है और रोज प्रसाद बांटता है, उसी प्रकार मणिक मुल्ला कहानो सुनाने के बाद श्रोताओं को मुंगफली एवं सरबुजे प्रसाद के रूप में बांटते हैं, साथ ही पाठकों को भी निष्कर्ष के रूप में प्रसाद रूप में बांटते हैं मिलता चलता है । इस प्रकार उपन्यास की कथा अत्यन्त प्राचीन लोक-कथात्मक पद्धति पर आधारित है । ग्रीष्म की दुपहरी में रोज मणिक मुल्ला के घर पर कुछ मित्र एकत्र होते हैं और वक्त काटने के लिए उन्हें कहानियां सुनाते हैं । बीच बीच में 'तो फिर क्या हुआ ?' की तरह श्रोतागण कुतूहल को बनाये रखते हैं । कहानो के अन्त में निष्कर्ष दिया जाता है । श्रोता इस निष्कर्ष के प्रति शंका या संदेह व्यक्त करते हैं । इस शंका का समाधान करने के लिए मणिकमुल्ला को दूसरी कहानी सुनानी पड़ती है । इस प्रकार निरन्तर सात दुपहर तक कहानो में से कहानो निकलने का क्रम चलता रहता है और अन्त में स्वयं मणिकमुल्ला कहते हैं कि कहानियों के रूप में उन्होंने एक उपन्यास कह डाला है ।

'काठ का उल्लू और कबूतर' (केशवचन्द्र वर्मा) की भांति कहानो आरम्भ करने के पूर्व 'अनध्याय' की नियोजना की गई है । प्रवचन रुक जाने पर श्वित्र जिस प्रकार श्रोतामंडली आपस में बातचीत करती है उसी प्रकार 'सुरज का सातवां घोड़ा' में मित्रमंडली कहानो के बारे में वाद-विवाद करती है और विवाद की समाप्ति के

१ 'सुरज का सातवां घोड़ा', पृ० २२

२ वही पृ० १२४

लिए इसी दोपहर दूसरी कहानी सुनी जाती है। इस प्रकार अनध्याय वर्णित कहानी की भूमिका हो जाती है। चौथी और सातवां दोपहर में अर्धित कहानी के पूर्व अनध्याय वस्तुतः आगे कहने वाली कहानी का सार प्रस्तुत करता है। एक तो यह मिश्रमंडली वर्णित है, दूसरे ये सभी मध्यवर्गीय हैं, तीसरे ये अवकाश के समय एकत्र होते हैं। तब यह कितना स्वाभाविक है कि रात को एक ही चबूतरे पर सोने वाले ये मिश्र दोपहर में सुनी कहानी की प्रभाव प्रतिक्रिया का कुलकर आदान-प्रदान करें। निःसंदेह अनध्याय के रूप में अपनी ही कहानी के अध्ययन-आलोचन, तथा इसके माध्यम से पाठकों के परोक्ष शिक्षण का तरीका भारतीय जो का अद्भुत कलात्मक कौशल है। इसी प्राचीन लोककथा पद्धति मनोरंजन तथा सीधे उपदेश के स्तर से ऊपर उठकर नूतन कलात्मक हो जाती है ।

शीर्षक-नामकरण प्रतीकात्मक और व्यञ्जना प्रधान है। सात दोपहर वस्तुतः सूरज के सात घोड़े हैं। जिस प्रकार सूरज को सात घोड़े खींचकर चलाते हैं उसी प्रकार मनुष्य की जिन्दगी को सात दोपहर में वर्णित कहानियाँ, सच्चाइयाँ प्रस्तुत करती हैं। लेकिन ठीक दोपहर में जो स्वप्न देखता है, वे सूरज के सातवें घोड़े द्वारा भेजे हुए हैं।^१ लेकिन के पुढे पर मणिक मुल्ला उपन्यास के शीर्षक को स्पष्ट करते हैं , देखो ये कहानियाँ वास्तव में प्रेम नहीं वरन् उस जिन्दगी का चित्रण करता है जिसे आज का निम्न-मध्य वर्ग जो रहा है। उसमें प्रेम से कहीं ज्यादा महत्वपूर्ण हो गया है आज का आर्थिक संघर्ष, नैतिक विस्कलता और इसलिए इतना अनाचार, निराशा, कटुता और अंधेरा मध्यवर्ग पर छा गया है। पर कोई न कोई ऐसा जोज है जिसने हमेशा अंधेरा तोरकर आगे बढ़ने, समाज व्यवस्था को बदलने और मानवता के सहज मूल्यों को पुनः स्थापित करने का ताकत और प्रेरणा दी है। चाहे उसे आत्मा कह लो या कुछ और

१ सत्यपाल बुध, प्रेमबंदोसर उपन्यासों की शिल्प-विधि, पृ० ८५०-५१

२ सूरज का सातवां घोड़ा, पृ० १२५

और विश्वास, साहस, सत्य के प्रति निष्ठा, उस प्रकाश को हो आत्मा को उसी तरह आगे ले चलते हैं जैसे सात बोड़े सूर्य को आगे बढ़ा ले चलते हैं। कहा भी गया है -- 'सूर्य आत्मा जगत्स्थुषरश्च'..... का विगलित, अनेतिक भ्रष्ट और अधरे जीवन की गलियों में चलने से सूर्य का रथ काफ़ी टूट-फूट गया है और बेचारे घोड़ों से तो यह हालत है कि दुम कियों गट गई है तो कियों का पैर उखल गया है, तो कोई भुबकर ठठरी हो गया है, तो कियों के सूर घायल हो गया है। अब बचा है खण्डित अग्निर्गर्भ एक घोड़ा जिगके पंख अब भी साबित हैं, जो सोना तानें, गर्दन उठाये आगे चल रहा है। वह घोड़ा है भविष्य का घोड़ा, तन्ना, सती और जमुना के नन्हें निष्पाप बच्चों का घोड़ा, जिनको जिन्दगी हमारी जिन्दगी से ज्यादा अमन बेन को होगी, ज्यादा पवित्रता को होगी, उसमें ज्यादा प्रकाश होगा, ज्यादा अमृत होगा। वहीं सातवां घोड़ा हमारी पलकों में भविष्य के सपने और वर्तमान के नवीन आकलन भेजता है ताकि हम वह रास्ता बना सकें जिन पर होकर भविष्य का घोड़ा आयेगा, इतिहास के वे नये पन्ने लिख सकें जिन पर भविष्य के अश्वमेध का दिग्विजय घोड़ा दौड़ेगा।^१

इस प्रकार लेखक डः घोड़ों का प्रतीक वर्तमान व्यवस्था में सम्मूक्त करता है, जो विकलांग, दुर्बल और रक्तहीन हो चुका है अर्थात् वर्तमान मनुष्य जीवन का ढाँचा एकदम सड़ गल गया है। लेकिन इससे वह निराश नहीं होता बल्कि भविष्य के प्रति आशावान है। यह भविष्य का घोड़ा बड़ा तेजस्वी और शक्तिशाली होगा। भविष्य में वर्तमान मूल्य बदलकर नवीन मूल्यों को स्थापना करेंगे। लेखक को यह आशावादी कल्पना उपन्यास में थोपी हुई है। जिस चिंतन के लिए वे पुरा एक परिच्छेद तर्क कर डालते हैं, उसका कोई स्वस्थ रूप उजागर नहीं हो पाता क्योंकि उसका चित्रण स्वभाविक नहीं उपर से आरोपित है।^२

उपन्यास के सीमित फलक में कथाकार ने मध्यवर्गीय समाज की एक ही वस्तु को कई स्तरों, कई कोणों और कालों में देखने-दर्शने का प्रयत्न किया है, जिससे देश और काल दोनों प्रतिबिम्बित हो सकें। तन्ना, सती और जमुना की कड़वा और उनकी घोड़ा हमारी सामाजिक जर्जर व्यवस्था का परिणाम है। एक एक करके

१ सूरज का सातवां घोड़ा, पृ० १२५

२ आलोचना, जुलाई १९५२, पृ० १०७

सभी कहानियों में निम्न मध्यवर्ग की समस्याओं और सवालों को उभार कर उसकी व्यापकता एवं समग्रता को जोड़ने बनाने का उपक्रम हुआ है ।

प्रथम कहानी में आर्थिक विषमता, निर्धनता और उसकी विद्रुपताओं का चित्र उपस्थित है । जमुना तन्ना से प्रेम करती है, लेकिन उसके पिता आर्थिक विषमता के कारण तन्ना से विवाह नहीं कर पाते, बल्कि वृद्ध जमोंदार के हाथ सौंप देते हैं । तन्ना से सगाई टूट जाने पर जमुना कुंठित हो गयी । मणिक मुल्ला के सामने अप्रत्याशित हाव-भाव को व्यक्त करना उसको कुंठित मनोदशा का द्योतन कराती है । समाज की चेतना रोद का सबसे तीखा आघात जमुना सहन करती है ।

दूसरी कहानी पहली कहानी के क्रम में है । इसमें वृद्ध जमोंदार के साथ जमुना का वैवाहिक जीवन और उससे उत्पन्न नई स्थिति की कथा है । अनमेल विवाह और पूर्ण संभोग में असमर्थ पति के कारण जमुना मां नहीं बन पाती जब कि विवाह होने के पश्चात् नारी का सबसे मूल्य स्वप्न और इच्छा मां बनना होता है । जमुना अपने वैवाहिक जीवन में सभी भौतिक सुख तो प्राप्त करती है, लेकिन मां बनने की लालसा अतृप्त रह जाती है । फलस्वरूप वासना तृप्ति के लिए तथाकथित अनैतिक युक्तियों का सहारा लेती है । और जब मां बनती है, तब उसका पति मृत्यु के पंजों में दबोच लिया जाता है । 'अनध्याय' में प्रकाश के शब्द--'जमुना निम्न-मध्यवर्ग की एक भयानक समस्या है । आर्थिक नींव खिल्ली है । उसकी वजह से विवाह, परिवार, प्रेम सभी की नींवें छिल गई हैं । अनैतिकता दारुण हुई है । पर सब उस ओर से आंसें मुंदे हैं । असल में पूरी जिन्दगी की व्यवस्था बदलनी होगी ।'

उपन्यास की तीसरी कहानी बेहद करुण है । इसमें तन्ना अपनी समझौतावादी प्रवृत्ति के कारण हर तरफ पराजय और फलस्वरूप पीड़ाजनक परिस्थिति को भोगती है । यहां तक कि आत्यन्तिक वेदनामूलक स्थिति में अपने प्राण भी गंवा देती है-- केवल इसलिए कि व्यवस्था के प्रति विद्रोह नहीं कर पाता । जिसप्रकार जमुना व्यवस्था के खिलाफ ब आवाज नहीं उठाती और अनमेल विवाह से समझौता करके अनैतिक जीवन बिताती है, नारकीय परिस्थिति भोगती है । उसी प्रकार तन्ना

व्यवस्था से समझौता करके स्थिति को विडम्बनापूर्ण बनाता है। पिता महेसर दलाल अनैतिक ढंग से एक स्त्री को घर पर रखते हैं और तन्ना इसे देखकर भी मुक रहता है, जरा भी तोला नहीं होता और जब जमुना का हाथ मांगने का प्रयत्न करता है तो पारिवारिक परिस्थितियाँ इस प्रयत्न को सफल नहीं होने देतीं। उल्टे परिवार का समस्त बोझ उस पर लाद दिया जाता है, दुना-तिगुना परिश्रम करके घर का खर्च चलाता है। उसकी आँखें धँस जाती हैं, पीठ फुक जाती है, रंग फुलस जाता है और आँखों के आगे काले धब्बे उड़ने लगते हैं^१। वह नौकरी से निकाल दिया जाता है, यहाँ तक कि रेल से उसके दोनों पैर कट जाते हैं, इस प्रकार सामाजिक व्यवस्था का हुनो पंजा उसे पीस डालता है।

चौथी कहानी में मणिक मुल्ला और एक भावुक लड़की लिली (जो बाद में तन्ना की पत्नी होती है) की रोमानी जिन्दगी का वर्णन है। इस कहानी के माध्यम से लेखक यह दिखाना चाहता है कि उपयुक्त साहस और परिपक्व प्रेम के अभाव में निम्न-मध्यवर्ग के युवा रोमानी स्वप्न में मटकते हैं और सपने टूट जाने पर यातना मोगते हैं। पारिवारिक संस्कारों से सम्पृक्त लिली सामाजिक व्यवस्था की दीवार को तोड़ नहीं पाती, इसलिए मरिक्ल, मरणासन्न तन्ना जैसे पति को वरण करती है और जिन्दगी भर हटपटाती है।

पाँचवी कहानी मेहनत करने वालों एक स्वाधीन लड़की सती की कहानी है। इस कहानी के माध्यम से लेखक यह कहना चाहता है कि आज का समाज इतना अनैतिक और भ्रष्ट हो गया है कि कोई भी लड़की मेहनत करके स्वाधीन जीवन नहीं बिता सकती। अपनी सतीत्व रक्षा के लिए सती चाकू रखती है, लेकिन बाबा कहलाने वाला चमन ठाकुर ही जब उसको इज्जत देने पर उताव्र हो गया और महेसर दलाल के हाथ-पाँव से रूपये में बेच देता है, तब सामाजिक गठन को विद्रुपता पर एक तोला प्रश्न बिन्ह ल जाता है। मणिक सती से प्यार करते थे, लेकिन पिछड़े संस्कारों के कारण साहसपूर्वक उसका हाथ नहीं पकड़ते। अन्त में विवश भित्तारी जीवन बिताती हुई मृत्यु को प्राप्त करती है।

अन्तिम कठौं कहानी में सरो के जीवन की बर्बादी और उससे उत्पन्न मणिक की आत्मग्लानि की बर्बादी है। सरो का मृत्यु के पाछे मणिक अपने-आपको देखते हैं और पश्चात्ताप की आंच में झुलसते हुए आत्मघाती क्रियाएँ करते हैं। उनका स्वास्थ्य बुरी तरह गिर गया, उनका स्वभाव बहुत असामाजिक, उच्छ्वल और आत्मघाती हो गया था, पर उन्हें पूर्ण संतोष था कि वे सरो का मृत्यु का प्रायश्चित्त कर रहे थे।^१

इस प्रकार सभी ३: कहानियों में लेखक ने सदियों, पुराने संस्कारों और उससे उत्पन्न सामाजिक विकृतियों, खोखली मर्यादाओं के चित्र उरेहा है। इस समाज में निम्न-मध्यवर्ग किस प्रकार छटपटा रहा है, उसका बेलाग चित्रण किया है। लेकिन लेखक का चित्रण सक्षम है, वह केवल समस्याओं का रूप प्रस्तुत कर देता है, किसी भी पात्र को इन समस्याओं से तोला संघर्ष करते या सामाजिक विधानों के खिलाफ आवाज उठाते नहीं दिखाता है। कल्पना संवेदना उजागर करके समझौतावादी प्रवृत्ति से मानवता समन्वित आशावादी पहलु पर विश्वास करता है। सातवें अध्याय में वह विश्वास करता है कि भविष्य का सूरज जब उगेगा, उस समय अनाचार, निराशा, कटुता, विद्वपता कुछ भी नहीं रहेगा। यह भविष्य का सूरज मानवता के सहज मूल्यों को स्थापित करेगा। उपेन्द्रनाथ अक्षक कहते हैं-- 'राजनीति में भारतीयों की जो विचार हैं, वे एक ओर उन्हें पुराने से विद्रोह करने पर मजबूर करते हैं, दूसरी ओर एकदम नये से डरने को विवश, इसीलिए जहाँ तक पुराने जीवन के प्रति विद्रोह का सम्बन्ध है, वहाँ तक उनकी कलम ने बड़े ही सुन्दर चित्र उतारे हैं, पर यद्यपि भविष्य के नाम पर पुस्तक का पूरा एक परिच्छेद सफा कर दिया है, वह उसका साफ चित्र नहीं दे पाये। सिवाय यह कहने के कि 'सूरज का सातवाँ घोड़ा' भविष्य के सपनों का घोड़ा है-- भविष्य के सपनों का, जिनमें हमारी जिन्दगी ज्यादा अमन-कम को होगी।..... किन्तु यह आशा उपन्यास की अन्तर्भूत आशा नहीं, ऊपर से लादी गई है।'

विषय के अनुसार भारतीयों की पात्रों का गढ़न कर सकने में भी सफल हुए हैं। सभी पात्र निम्नवर्ग के हैं और सामाजिक विद्वपताओं को स्थापित करते हैं।

१ 'सूरज का सातवाँ घोड़ा', पृ० ११४

२ 'बालीबना', जुलाई, १९५२, पृ० १०७

मणिक, जमुना और तन्ना का चरित्र पूर्ण और अत्यन्त सशक्त है। मणिक मध्यवर्ग के भोला व्यक्तित्व का प्रतिनिधित्व करते हैं। सती, लिली और जमुना को एक साथ ठुकराता हुआ नारकीय जावन बिताने पर विवश करता है। जमुना खोलली नैतिकता को ओढ़े काम-अतृप्ति का शिकार होती है और निम्न मध्यवर्ग के आर्थिक ढाँचे में पिसती हुई लाश की जिन्दगी होती है। बिलबती-झटपटाती जमुना बेहद करुण संवेदना उत्पन्न करती है। तन्ना का पात्रांकन संस्कारों के बीच में लड़े, मुक पोड़ा फेलते एक ईमानदार युवक के रूप में हुआ है। वह मध्यवर्गीय समाज की विषमता, मर्यादा और संस्कार के बीच जिन्दगी भर दारुण स्थिति भोगता है। 'बादलों' में एक टाँग जल उठती है। राह पर तन्ना चले जा रहे हैं। आगे-आगे तन्ना, कटे पांवों से घिसलते हुए पीछे पीछे उनकी दो कटो हुई टाँगें लड़खड़ाती हुई चली जा रही हैं। टाँगों पर आर०एम०एस० के रजिस्टर लड़े हैं।

फाटक पर पांव रुक जाते हैं। तन्ना फाड़ल उठाकर अन्दर चले जाते हैं। दोनों पांव बाहर झूट जाते हैं। बिस्तुरिया की कटो हुई पूंछ को तरह झटपटाते हैं। सती और लिली का चरित्र अपूर्ण है। इनके चरित्रांकन में लेखक ने चलताऊ ढंग से काम लिया है। सती को सेठ के यहाँ से हटाकर एकदम से उसको बेचने वाले चाचा को गाड़ी लोचते हुए तथा भोला मांगते हुए दिखाना चरित्र की दृष्टि से बड़ा अस्वाभाविक लगता है। इसी प्रकार लिली अपने प्रेमी के स्थान पर दूसरे युवक से विवाह के प्रश्न पर राजी नहीं होती, रो-रो कर आंसु बहाती है, लेकिन बाजार से लौटकर आने के बाद अचानक विवाह के लिए राजी हो जाती है-- चरित्र का यह आयाम भी स्वाभाविक नहीं कहा जा सकता।

भाषा-शैली और संवाद पुराने लगते हैं जो नव्य कलेवर और चेतना को उपस्थित करती है। लेखक कहता है-- 'आप मुझे इसके लिए सामा करेंगे कि इनकी शैली में बोलचाल के लहजे की प्रधानता है और मेरी आवृत्त के मुताबिक उनकी भाषा कमानी, चित्रात्मक, इन्द्रियनुष्ण और फूलों से सजी हुई नहीं है।' अर्थात् बहुत

१ 'सूरज का सातवाँ घोड़ा', पृ० ७२।

२ वही, पृ० २२

सीधी और क्लृप्ति-फिरती भाषा-- जैसा कि हम सब लोग, आम लोग बोलते हैं-- को सजा-संवार कर उसको और उपन्यास को नया जीवन का शक्ति प्रदान की है। संवादों का नियोजन 'किस्सा तोता मैना' या 'कथासरित्सागर' किस्सागोष्ठ पद्धति की तरह है। 'अनव्यायों' में ओताओं के संवादों के बीच जो वाद-विवाद कराया गया है, उससे आगे वर्णन होने वाली कहानियों का आभास तथा उसको आलोचना प्रस्तुत हुई है, इन स्थलों पर संवादों का उपयुक्त चयन अत्यन्त आकर्षक और महत्वपूर्ण हो जाता है। कहानी और पात्रों की तरह शैली में भी विविधता का सौन्दर्य देखा जा सकता है। प्रत्येक कहानी भिन्न शैली की संवेदना देती है। तन्ना की कहानी में मार्मिक भावात्मक शैली, लिली की कहानी में ह्मानो शैली, काव्यात्मक शैली, बूढ़ी कहानी में भावुकतापूर्ण शैली आदि देखा जा सकता है। 'सातवां दुपहर' में शीर्षक स्पष्टीकरण के समय प्रतीकात्मक शैली, अनव्यायों में संवाद शैली, आलोचनात्मक शैली को व्यापित देखा जा सकता है। इस प्रकार उपन्यास के प्रस्तुताकरण में लेखक एक साथ कवि, कहानीकार, उपन्यासकार और आलोचक व्यक्तित्व धारण करता है।

प्रत्येक कहानी के अन्त में प्रायः इत्के-फुत्के हास्य का भी योजना की गई है। पहली कहानी के अन्त में जब ओता पूछते हैं-- 'लेकिन फिर इससे सामाजिक कल्याण के लिए ^{नया} किस निष्कर्ष निकला?' तो मणिक मुल्ला बड़ों संजोड़ों से उत्तर देते हैं-- 'बिना निष्कर्ष के मैं कुछ नहीं लिखता। मित्रों! इससे यह निष्कर्ष निकला कि हर घर में एक गाय होनी चाहिए जिसमें राष्ट्र का पशु धन भी बढ़े, संतानों का स्वास्थ्य बढ़े बने। पड़ोसियों का भी उपकार हो।' अरक के शब्दों में -- 'भारत ने हास्य का सहारा लेकर पाठक की उस तकलीफ को कम करने की कोशिश की है, पर यहां वह सफल नहीं हुए, क्योंकि वह हास्य तकलीफ को कम करने के बदे यहां और बढ़ाता है। पर कदाचित् यही लेखक की अभीष्ट है।'

१ 'सुरज का सातवां घोड़ा', पृ० ३५

२ 'आलोचना', जुलाई १९५२, पृ० १०८ ।

कुल मिलाकर 'सुरज का सातवां घोड़ा' पुराने में नई ताजगा, नया प्रकाश, नई चेतना-- भाववस्तु और शिल्प को समन्वित करके उजागर करने में भारतीय का कौशलपूर्ण एवं मौलिक प्रतिभा उपस्थित करता है। छोटे से केनवर में बहुत कुछ कह देना अपने-आप में विशिष्ट और अत्यन्त महत्वपूर्ण है।

बांदनी के सण्डहर (१९५४)

हिन्दी के लघु उपन्यासों में 'बांदनी के सण्डहर' का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। गिरिधरगोपाल ने इसके माध्यम से शिल्प का नूतन प्रयोग किया है। प्रायः सभी शिविरों ने इसके नूतन शिल्प-विधान को बिना हिचक स्वीकृति दी है। शिल्प और भाववस्तु की अद्भुत स्कात्मकता बहुत कम उपन्यासों में देखने की मिलती है। मात्र एक सौ सत्तर स पृष्ठों में, बीबीस घण्टे का काल सीमा में तोसे भाववस्तु को समेटना अपने-आप में एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है। प्रभाकर माचवे या रमेश बजाण को भांति लेकर उपन्यास में चमत्कार प्रदर्शन नहीं करता, बल्कि कथानक, पात्र, शैली और शब्द प्रस्तुतीकरण सब कुछ नव्य होने पर भी सारे चित्र, घटनाएँ और औपन्यासिक चेतना स्वाभाविक है। मध्यवर्गीय मनुष्य जीवन के तोसे यथार्थ की अत्यन्त प्रभावात्मक दृंग पर अभिव्यक्ति देने की सफलता प्राप्त की है।

उपन्यास का शीर्षक साभिप्राय, व्यंजनापूर्ण, प्रतीकात्मक और भाववस्तु के अनु रूप है। बसन्त लन्दन में पांच वर्ष प्रवासकाल के पश्चात् लौटता है और उसे अपना सजा-संवरा, घं भरा-पूरा सडहर सा दिखता है। अर्मण्य और हंसमुख पिता अब मरे मरे से और बूढ़े हो गये हैं। स्नेह का पारावार छुटाने वालों में जैसे बोझ ढोते थक गई है, आंखों से रोशनी गायब हो चुकी है। नवघटा आषाढ की सुन्दर लगने वाली मामी इसी इसी सी और स्नोमिया की मरीज हो चुकी हैं।

१ गिरिधर गोपाल : 'बांदनी के सण्डहर', साहित्य भवन, इलाहाबाद, प्र० सं० १९५४

२ द्रष्टव्य--शिवनारायण जीवास्तव : 'हिन्दी उपन्यास', पृ० ४१६-१८। लक्ष्मीकान्त

बर्मा : 'आलोचना', अक्टूबर १९५६ (उपन्यास विशेषांक) पृ० ६७, शैलकुमारी : 'आलोचना' जनवरी १९५५, पृ० १११-१२, इलाचन्द जोशी : 'उपन्यास की भूमिका', पृ० ५१।

३ इलाचन्द जोशी लिखित उपन्यास की भूमिका से, पृ० ५१।

बड़े भैया, बाना, मोना, राजू, कुंवर सभी घर में हैं, पर जैसे उनको बेतना शून्य हो गई है। जंग साये हुए मशीन के पुर्जों का भांति किसी तरह घिसट रहे हैं। दूसरे शब्दों में पूरा घर और घर के लोग सण्डहर हो चुके हैं। वसन्त के जाने पर पिताश्री के हृदय की समस्त भावनाएं उमड़ पड़ती हैं, तु आ गया वसंत ? तु आ गया। अब ये बुरे दिन गये। सुनती हो वसंत की मां। अब मेरे बुरे दिन गये। अब मैं सिर ऊंचा कर घर से बाहर निकल सकूंगा। अब मुझे कोई कुछ न कह सकेगा। देखता हूँ। मेरा बेटा जा गया है। इंग्लैण्ड से डाक्टरों पास करके लौटा है। शहर के सबसे बड़े अस्पताल का हमारा वसन्त सबसे बड़ा डाक्टर होगा। हां। अब मेरे बुरे दिन गये। गस्-
हिप हिप हिप। हुर्रै। हुर्रै--^१ आर्थिक विपन्नता के बोझ से दबे हुए, भुले, विवश परिवार की आशा का किरण दिबाई देने पर अति भावात्मक हो जाना बड़ा स्वाभाविक और सहज है। इससे यह भी ध्वनित होता है कि वसंत के आ जाने पर घर के झूठे हुए स्फोरल नहीं रहेंगे, गिरा हुआ दावारें फिर उठेंगे, किसी के भी अपमान अधूरे नहीं रहेंगे, सण्डहरों में पुनः चांदनी जायेगी।

वसन्त एक प्रकार से उपन्यास के खिलौना है, जिसके पास सड़े होकर अगर देखें तो खिलौना के उस पार के दृश्य फिल्म के पर्दे का भांति दिखाई पड़ेंगे। उन दृश्यों में एक मध्यवर्गीय परिवार को कूटपटाती हुई, कलती-फिरती लाशों का जिन्दगी दिखाई पड़ेगा। या वसंत एक दर्पण है, जिसमें देखने पर हमारा आपना बेहरा दिखाई पड़ेगा, यानी जो यातनाएं वसंत के परिवार के लोग भोगते हैं, वही हम और आप भी भोग रहे हैं।

कथानक हल्का-फुल्का मुद्रा और उल्लासमय वातावरण में प्रारम्भ होता है और ज्यों-ज्यों कथा के सूत्र खुलते हैं, त्यों-त्यों वेदना घनाभूत होता जाता है। लन्दन से पांच वर्ष पश्चात् लौटने पर वसंत का ममतामय कुटुम्बियों से मिलने का अतिरिक्त उतावलापन बड़ा स्वाभाविक और आकर्षक है। स्टेशन पर उतरते ही हड़बड़ाहट में एक जवान लड़की से टकरा जाता है। धक्के में किसी फल वाले की डलिया बिखर जाती है। तांगे में बैठकर उसे लगता है कि वह बहुत धीरे-धीरे चला

रहा है । जैसे-जैसे उसका घर नजदीक जाता जाता है उसको पुलक, उसके हृदय को सारी भावनार्यें फूटने फूटने को होती हैं । उसके सामने देखकर तो उसको हंसी बरबस फूटने को होती है । जो नाचने को करता है । यकपने देखकर तो उसके हंसे

एक दो तीन चार पांच छे सात आठ नौ दस ।

रोक दो । जा गया । तांगे वाले मेरा घर जा गया ।

घर पहुँचने की आवेगमयी व्याकुलता के बाद घर पहुँचने पर माता-पुत्र का वात्सल्य रुदन और मोठे उलाहने, देवर-भाभी का स्वस्थ स्नेह परिहास, इसी पर भइया का शृंगारिक परिहास, भतीजे कुंवर साहब का 'घोंघा बसन्त' कहकर भोला और चपल मजाक, पिता-पुत्र का ममतामय फिलन और अतिरिक्त प्रसन्नता, बसंत द्वारा सबको यथानुसार 'प्रेजेण्ट' भेंट करना आदि कुल फिलाकर उपन्यास के प्रारम्भिक दृश्यों को उल्लासमय बनाते हैं । लेकिन इसके बाद नाटकीय मुद्रा में कहानी तोली और वेदनात्मक होने लगती है । जैसे कागज की पुड़िया पानों में धीरे-धीरे डुलती है या जैसे पटाखा धीरे-धीरे सुलझता हुआ विस्फोट करता है, उसी प्रकार परिवार का यथार्थ धीरे-धीरे बसंत के सामने मुहर और मयावह सा दिताई देने लगता है । जहालत मरी और आर्थिक विपन्न अवस्था से जार-बेजार मुलौटे स्पष्ट होने लगते हैं ।

बसंत कहानी का मीटर, दर्शक, भोक्ता और परोक्षक चारों है । वह अपनी आंखों में दूरबीक्षण यंत्र लगाकर घर के सम्पूर्ण परिस्थितियों को देखता है, सुनता है, परखता है और अनुभव करता है कि उसके अपने लोग खंडहर हो चुके हैं, उनकी केवल लाशें भर छिल डुल रही हैं, सब अपने-अपने नोक में दबे हुए छटपटा रहे हैं । वह भाभी से कहता है, -- 'भाभी ! इस घर को क्या हो गया है ? यह घर बदल गया है । अब यह हमारा छोटा-सा पुराना घर नहीं रहा, जिसे छोड़कर मैं गया था यही नहीं मुस्कराते ही तो लगता है पत्थर की मुरत मुस्करा रही है । काम करते ही तो लोहे की मशीन की तरह । जैसे उस काम के आरम्भ के उल्लास से, मध्य की उमंग से और अन्त के फल से तुम्हारा कोई सम्बन्ध न हो ।' टूटी मेज, टूटी कुर्सियाँ और दीवारों का उखड़ा प्लास्टर एक दूसरी ही कहानी कह रहे हैं । मकड़ी के जाले, तस्वीरों

के फूटे शीशे पहले यहां नहीं दिखते थे । दरवाजों को वार्निश उड़ गई है । दोवारों पर पुताई बरनों से नहीं हुई है । गुसल्लाने का दरवाजा गायब हो गया है। नाली में लालों बदगुरत धिनोने कोड़े बिजबिजा रहे हैं । इन नालियों में कितने ही दिनों से फिनाइल नहीं पड़ी है । तक्कि गंदे चोकर, रजाइयां फटी गुदड़ । ओम-पाउडर के डिब्बे -शोशियां तक गायब हैं । यहां तक कि अत्यन्त सुच्छ वस्तु जांघिए तक कुंवर के पास नहीं रह गये हैं ।

कर्तव्य के प्रति सजा रहने वाली ममतामयी मां आर्थिक विपन्नता से लड़ते-लड़ते टूटकर पत्थर बन गई है और भगवान की ओर उन्मुख हो गई है । कर्मशाल, परिश्रमी प्रसन्नवदन रहने वाले 'ब्लडप्रेसर' के शिकार, आशंका- निराशा लिए एक बच्चे की^{तरह} सहमने लगे हैं, बात बात में रोने लगे हैं । एक पैसे की भी जरूरत होती है तो मेया के सामने हाथ फैलाना पड़ता है और ऐसा करते समय, उनके माथे पर पसीना आ जाता है, आवाज बंद हो जाती है । परी सी सुन्दर, हर दाण औठों पर मुस्कान, कर्तव्य-परायण मामो साज-शृंगार, हंसी मजाक भूल गई हैं । दिन-रात काम करते-करते रंग पीला हो गया है और 'स्नोमिया' की मरीज हो गई हैं । दृढ़ निश्चयो और अपार शक्ति सम्पन्न भइया जिन्दगी को गाढ़ी खींचते-खींचते पराजित^{दू} उम्र से पहले बुढ़े हो गये हैं, भविष्य निर्माण को 'फुत्स पैराडाइज' समझ लिया है । सर्वांग सुन्दरी, गौरैया की तरह चंचल उछलने वाली बीना प्लुरिसी और टो०बी० से खोसली हो गई है । प्रतिभा सम्पन्न, तेज, हृदय में विस्फोट लिए कन्तो की बुद्धि की टो०बी हो गई है ।

१ 'बांदनो के सण्डहर', पृ० ४२

२ वही, पृ० ११४-११५

३ वही, पृ० ११२-१३

४ वही, पृ० ११३

५ वही, पृ० १०८-१०

६ वही, पृ० १०६-७

७ वही, पृ० १०५-६

८ वही, पृ० ११८-१९

राजू, मोना, कुंवर सब जोथड़े लपेटे हुए रौनक को दुनिया से दूर, अतृप्त, धूलें बिलबिला रहे हैं। कोई इन्हें आदमी का बच्चा हो नहीं कह सकता था।

इस प्रकार बसंत मात्र सौलह-अठारह घंटे में घर को विकराल स्थिति को साक्षात्कार करता है और धीरे-धीरे पीड़ित होता हुआ घनीभूत वेदना का अनुभव करता है। उसका संज्ञास और उसको छटपटाहट रात्रि में स्वप्न के माध्यम से अभिव्यक्त पाती है। स्वप्न प्रणाली का यह उपयोग बसंत के चरित्रोद्घाटन या मनोवैज्ञानिकों को उसको दमित इच्छाओं, कुंठाओं की तृप्ति के लिए नहीं है बल्कि उसकी पीड़ा का अहसास स्वप्न में और भी घनीभूत होता है। जागृत अवस्था में देखी गई स्थितियाँ, भावबोध, चुने गये तीखे संवाद स्वप्न में दुहराये गये हैं या उसका सारांश दे दिया गया है, इसलिए यहाँ पुनरावृत्ति दोष नहीं बल्कि वह प्रसंगानुसृत सार्थक है।

उसका मन अशान्त हो जाता है, क्योंकि अनुभव करता है कि घर की सम्पूर्ण दुर्दशा का एकमात्र कारण वही है। वह लन्दन न गया होता तो यह सब कुछ न होता, उसी ने घर के सभी लोगों को नजर आा दो है। इसलिए पिछले सारे बोले हुए बातों को-- सासकर तीखे संवादों को स्वप्न में साक्षात्कार करता है।

‘मेरे बुरे दिन गये बसंत की मां।’

‘मैंने घर का ठेका नहीं लिया है।’

‘बस सुबह शाम दो रोटो दे दिया करना। बोलो। दोगे न।’

‘पता नहीं क्या हो गया है हम लोगों को। अब तो यह रोना-

धीना भी पुराना पड़ गया है। फावान जाने क्या होगा।’

‘बाबा क्या हम लोग आदमी नहीं हैं?’

‘तों तों तों तों। आफत मचा रखो है। मर भी नहीं जातो ससुरी।’

‘पता नहीं क्या हो गया है हम सब को। बसंता तु तो बहुत

बड़ा डाक्टर है। हमारी बीमारी भी दूर कर दे भैया।’

‘मावान जी बीना को अच्छा कर दो । मैं तुम्हें अपनी बन्दूक दे
दुंगा ।’

‘हां बाबू अब छोटे भैया आ गये हैं । अब मैं बिल्कुल अच्छी हो
जाऊंगी ।’

इस युक्ति से लेखक ने वेदना और एक मध्यवर्गीय परिवार का आर्थिक दयनीयता और
क नेबसी को अधिक मुक्त और संवेदनशील बनाया है ।

लेखक ने एक साथ अंधेरे और उजाले दोनों को प्रकट किया है।

स्वप्न में बसंत एक और बर्फ सी बांदनी देखता है, सड़हर का अंधेरा देखता है, फुलहा
घर देखता है, दूसरी ओर एक आलोक में बिसरता है, मन की आंधी को शान्त करता
है । स्वप्न में ही बढ़बढ़ाता है-- ‘अम्मा की आंखों की रोशनी लौटेंगी । बाबू का
ब्लड प्रेशर ठीक होगा । भैया की कमर सीधी होगी । मामी के बदन में छुन बनेगा।
कंतो बीना को बीमारियां ठीक होंगी । राजू,मीना,कुंवर को उनका हक मिलेगा ।
मैं तुम्हारी पछले की जिन्दगी दुंगा । चुप हो जाओ सब लोग । मैं तुम्हारी पछले
की जिन्दगी दुंगा । अपने को मिटा डालुंगा तुम्हारे लिए । मेरे रास्ते में रोड़ा बन
कर अगर कोई आयेगा तो उसका सर कुचल दुंगा, समाज आयेगा तो उसे बुर बुर कर
दुंगा, सरकार आयेगी तो उसे उलट दुंगा । मैं ईश्वर से भी लड़ने के लिए तैयार हूं ।
तुम्हारे सुन-सपने जहां भी होंगे मैं तुम्हें ला दुंगा । मुझपर विश्वास करो । यह
निश्चय करके वह अंधेरे की हंसी को चुनौती देता है कि आओ हंसी देखें कौन विजयी
होता है । सचमुच वह हंसने लगा था । हा हा हा हा हा -- अंधेरा मैदान छोड़कर
भाग जाता है और जब उसकी नोंद खुलती है तब वह बिल्कुल स्वस्थ हो जाता है तो
जिन्दगी का नया दिन शुरू हो गया । कहकर गुनगुनाते हुए टहलने लगता है । उसके
अशांत मन की आंधी बुझ चुकी थी ।

उपन्यास में लेखक ने कथ्य को सशक्त ढंग से उजागर करने के लिए
कुछ ऐसी युक्तियों से काम लिया है, जिससे संरचना में सहज एकोन्मुखी सज्जता और
एकान्विति आ गई है । उन युक्तियों को निम्न प्रकार से देखा जा सकता है --

१ ‘बांदनी के सणहर’, पृ० १२६

२ वही, पृ० १२७

- (क) संकेतों और रंगों का पद्धति का उपयोग नायक के घर पहुंचने की तीव्र उत्प्रेरणा और उन पात्रों के उल्लास और हर्ष के अतिरेक की तीव्र करने के लिए हुआ है। यह उल्लास कालान्तर में घर की तबाही के सन्दर्भ में वेदना की अनुभूति को सशक्त रूप से उजागर करता है।
- (ख) लेखक का दृष्टिकेन्द्र एक ही समस्या पर केन्द्रित है। समस्त पात्र आर्थिक विपन्नता की कहानी को रो-रोकर, तिल तिल जलते हुए कहते हैं। पुरा मध्यवर्ग आर्थिक दुरवस्था की जिन्दगी भोग रहा है। बसंत परिवार से 6 इतर पात्र भी अपनी मंगिमा में लाश जिन्दगी और किसी तरह बोक को संभाले हुए लड़खड़ाते जाने की कथा कहते हैं। बसंत का मित्र जगदीश एक सौ बत्तीस रुपये में क्लर्क करता है। जगदीश की परिस्थिति देखकर बसंत अनुभव करता है-- 'फटा पाजामा, टूटी चप्पल, आधे बांह को फटे कालर की कमीज, बिसरे बाल, बड़ी दाढ़ी, पिचके गाल, फड़कते होठ, रह रहकर ममक उठने वाली धंसी आंखें, तेज आवाज, गालियां, बाँड़ो का धुआं, सभी मिलजुलकर एक मुर्दा सांप के गोले बदन से उसके (बसंत के) चारों ओर लिपटने लगते हैं'। जगदीश को तरह मोहन, मैरो आदि मित्र भी जहालत भरी जिन्दगी जी रहे हैं। टांगे वाले से गाने के लिए बहुत आग्रह किया गया तो उसके गाने पर उसकी आवाज रात में रोती बिल्ली की तरह विलाप करती प्रतीत होती है।
- (ग) उपन्यास की कहानी आत्मकथात्मक पद्धति पर है पर समग्र रूप में बसंत की कहानी का नैरेटर नहीं कहा जा सकता, क्योंकि जिन पांच वर्णों में उसके घर के और परिचित लोग विवशता तथा मर्क की जिन्दगी जीते हैं, उन वर्णों में वह बाहर रहा है, इसलिए उपन्यास में वेदना की कहानी प्रत्येक पात्र कहते हैं। प्रत्येक पात्र यहां पर नैरेटर हैं। बसंत केवल माध्यम का कार्य करता है। बसंत देखता, परलता, सुनता और सोचता है। उसे यदि सम्पूर्ण नैरेटर का रूप दे दिया जाता तो उपन्यास शायद डायरी का रूप ले लेती और यह युक्ति अधिक सफल न हो पाती।

(घ) स्वप्न पद्धति का उपयोग घटनाओं और कथनों को दुहराने के लिए किया गया है, इससे वेदना की अनुभूति अधिक तीव्र हुई है। मध्यवर्गीय व परिवार का जीवन यथार्थ तोला बन सका है, साथ ही नायक का अन्तर्द्वन्द्व भी घनीभूत हुआ है।

(ङ) बसंत के लंघन जाने से पहले और लौटने के बाद की स्थितियों को तुलनात्मक रूप में प्रस्तुत किया गया है, इससे न केवल एक मध्यवर्गीय परिवार का, बल्कि सामयिक सामाजिक व्यवस्था और उसकी विद्वपताओं का जीवन यथार्थ प्रस्तुत किया जा सका है।

(च) सारे पात्रों को धीरे-धीरे से घुमा-फिरा कर एक ही स्थिति में सड़ा करने की युक्ति का प्रयोग अन्विष्टि को सार्थकता प्रदान करता है। किसी धारदार या भारी वस्तु के आघात से चोट खाई वस्तु को तरह लेखक ने वेदनामूलक वाक्यों, कथनों और दृश्यों को बार-बार दुहराया है, इससे संवेदना तीव्र हुई है तथा स्थिति बढ़ी सार्थक और मार्मिक बन सकी है।

‘चांदनी के सण्डहर’ में पात्र बहुत धीरे और गिने चुने हैं। आकाश में लिख गए धरती के किसी भाग को फोटो के समान इसमें जिन्दगी का साका सींचा गया है, अर्थात् लेखक मध्यवर्गीय पात्रों के जीवन के सण्डचित्र संवेदनात्मक स्तर पर सम्प्रेषित करता है। सभी पात्र एक ही कर्ण का होने से चरित्र-चित्रण, और उपन्यास के सम्पूर्ण कथाविधान में अद्भुत समन्विति जा गई है। प्रथम परिच्छेद की उल्लासमयी स्थिति के बाद एक-एक व्यक्ति, एक-एक वस्तु तथा उपन्यास के एक-एक प्रसंग से बसंत-कुमार के भावुक उल्लास को वेदना में परिवर्तित कर तीव्रतर से तीव्रतम किया है--स्वयं चरित्र ने व्यथा कथा बनकर हमारी संवेदना को गति-दिशा दी है। आधुनिक वही कथा केन्द्र है-- न कोई इतर पात्र हैं न कोई निरपेक्ष प्रसंग और न कोई स्वतंत्र उद्देश्य। चरित्र ही कथा है और वही संवेदनाधारा। आधुनिक समन्विति ने अन्त में अद्भुत प्रभावान्विति ला दी है।

पात्रों के माध्यम से मध्यकाल की भावनाएं, कुंठाएं, संघर्ष, आशा-निराशा, स्वप्न, आदर्श और इन सबके बीच झटपटाती हुई आत्माओं का क्रन्दन और

विद्रोह का स्वर सम्प्रेषित किया गया है। सम्पूर्ण पात्र वसन्त से किसी न किसी प्रकार सम्पृक्त है और उसी के माध्यम से कथा के समस्त सूत्र भी बुलते हैं, फिर भी उसे परम्पारित जर्ज वाला नायक नहीं कहा जा सकता। कथा के विकास में वह सक्रिय भाग नहीं लेता या घटनाओं को वह भोगता नहीं, मात्र द्रष्टा, नीता और परोक्षक है। वसन्त के नायकत्व को अवतारणा नवीन है। एक-के-बाद-एक वसन्त-परिवार से सम्बद्ध कलण स्थितियाँ दृश्यफलक पर आती हैं और उन सब की प्रतिक्रिया वसन्त ही फैलता है। उसकी भाव विकास को चरम सीमा पर ले जाकर, आशावादी भविष्य को सुलभ कल्पना और निश्चय से कथा का परिणति दे दी गई है। छलाचन्द जोशी ने वसन्त को अणु युग की उपज कहा है। अणु युग ने हमारे समाज में नये 'टाइप' को जन्म दिया है। इस 'टाइप' में वे युवक सम्मिलित हैं जो वय को दृष्टि से पूर्ण युवावस्था को प्राप्त होने पर भी भावना को दृष्टि से अपरिपक्व यौवन में रह गये हैं। अणु युग की उपज होने के कारण उसकी प्रकृति में कुछ एक नये, विचित्र और पिछली परम्पराओं के 'लाजिक' द्वारा तनिक भी समझ में न आने वाले रहस्यपूर्ण तत्व प्रविष्ट होकर उसकी आत्मा के कण - कण के साथ घुल मिल गये हैं। उसके चरित्र का विश्लेषण करना कोई आसान काम नहीं है। जब हिरोजिमा में पहला अणु बम गिरा था तब वैज्ञानिकों ने यह आशंका प्रकट की थी कि उसके द्वारा प्रजनित रेडियो सक्रियता के कारण शिवजो के गण की तरह विचित्र आकृति-प्रकृति वाले मनुष्य पैदा होंगे। आकृति वालों बात तो अभी तक गलत ही सिद्ध हुई है, पर जहाँ तक प्रकृति का प्रश्न है, वैज्ञानिकों की भविष्यवाणी अवश्य सफल हुई है।

अणु-युग के युवक की प्रकृति में जो वैचित्र्य दिखाई देता है उसके कई रूप हमारे सामने आते हैं। इस कोटि का युवक ऊपरी विचार और व्यवहार में 'जोकर' की तरह लगने पर भी भोतर से गम्भीरता से कायम रहता है, अपने प्रेम के झिझकेपन का मजाक उड़ाते हुए भी उसकी तोखी पीड़ा का अनुभव करके रोता है, पुराने नैतिक आदर्शों के अनुसार जो बातें और जो हरकतें अशिष्ट और असम्भ्य मानी गयी हैं, उन्हें बच्चों की सी निश्कलता से पूर्णतन्ना अपनाते हुए भी वह हयादार है-- उसे एकान्त कमरे के सामने भी अपना हृदय उभा देने में 'शरम लगती है' वह बाहर से

निर्देन्दु लगने पर भी मोतर से विविध दन्तों को शिकार बना रहता है । अपनी जिस प्रेयसी से मिलने के लिए उसका जगु जगु विकल रहता है, उसी भेंट होने पर वह अपने मोतर को पोंडा की गंभीरता से प्रकट करने के बजाय कभी प्रेयसी का मजाक उड़ाता है, कभी मोठी झुट्कियां लेता है, और कभी बच्चों के से खेलवाड़ करता है । अपनी मार्मिक भावनाओं की अभिव्यक्ति का एकमात्र यही ढंग उसे मालूम है । लफंगा लगने पर भी वह 'कलबर्डी' है, अनुभूतिहीन जान पड़ने पर भी सहृदय है ।

आज के युग के ऐसे जटिल-प्रकृति नायक को अवतारणा श्री गिरिधर-गोपाल ने प्रस्तुत उपन्यास में की है । गिरिधर जी की प्रतिभा की यह बहुत बड़ी विशेषता है कि ऐसे रहस्यमय चरित्र का चित्रण उन्होंने आश्चर्यजनक कुशलता के साथ किया है । उन्होंने अंत तक उसके निर्वाह में पूरी सफलता पाई है । बसंत के अलावा अन्य पात्रों का चित्रण नहीं, वर्णन हुआ है, व्यंजना नहीं, इतिवृत्त दिया गया है । वे सब के सब अपने इतिवृत्त में मध्यवर्गीय समाज और व्यवस्था की गरीबों, विद्वपताओं की गाथा कहते हैं-- नैतिकताओं, वादशौ का खोल ओढ़कर सामर्थ्य से अधिक व्यय की प्रवृत्ति को लेकर ।

उपन्यास का कथ्य अपने समकालीन परिवेश और वातावरण से प्रसंगानुसृत सम्पृक्त है । उसे एक ही कोण में गाढ़ा स्याही की तुलिका से रंगने का प्रयास हुआ है-- केवल निम्नमध्यवर्गीय जीवन के अंधकारमय पक्ष के जोवन्त चित्र दिये गये हैं । कथनों के माध्यम से युग का संक्रमण, बदलावों और तनावों की घनाभूत स्पर्श किया गया है । आजादी मिलने के बाद राजनीति में जो अनैतिकता और प्रष्टाचार का वातावरण अपनी छुआं फैलाने लगा, उससे उत्पन्न सामाजिक व्यवस्था की रीढ़ चरमरा गई और उसका शिकार सर्वाधिक हुआ निम्न मध्य वर्ग । व्यवस्था और उसकी जहालत की चक्की में न केवल बसन्त परिवार पिसता है बल्कि युग का पूरा वर्ग और अधिकांश जनता घुट रही है । आदमी नित प्रति बदल रहा है, लेकिन अनुभव नहीं कर पा रहे हैं कि बदल रहे हैं । तारा कहती है-- 'क्या बताऊं तुम्हें । बात खुद मेरे समक्ष में नहीं आती । मुझे भी कभी-कभी लगता है, यह लगता है कि हम सभी बदल गये हैं । हर छड़ी बदल रहे हैं । हम बदल गये हैं यह ठीक है और मालूम है । किन्तु हम क्यों बदले ? कब से हमारा बदलना शुरू हुआ ? कितने दिनों में और कितना रू-बाँवनों के सण्डहर की भूमिका, पृ० ३-५

हम बदले ? यह पता नहीं । आम आदमी मंछाई, गरीबी, बड़े बेकारी और तबाही में छटपटा रहा है । मास्टर गुरु कहते हैं -- 'सुनते हैं सरकारी नौकरो में जब से यह नई सरकार आई है बड़ी पांथली हो रही है । हर कहीं बड़े छेपे-आदमियों की सिफारिश चलती है । सिफारिश के बल पर ऐसे-ऐसे लड़कों को आजकल नौकरियां मिल रही हैं, जो बिल्कुल गये हैं । जिनके दिमाग में कुछ है । और जो ईमानदार सरकारों के देशों में कुछ उठाने का ही काम पाते, ज्यादा कुछ नहीं । और वे जो वास्तव में योग्य हैं, सिफारिश न होने के कारण आज पचास रुपये की भी नौकरो में न पाते । बेकारी दिन-प्रति-दिन बढ़ रही है । मंहंगो तो थोड़ा है । ...' एक मिनट रुक रहकर वे फिर बोलते हैं, -- 'कोई देखने वाला नहीं है । सब अपने में डूबे हैं । लूट-पाट, नोच-ससोट । जिसको जो मिला, लूटकर भागा । जिसने मोका देखा दूसरे का गला धर दबाया । सब अपना । अपना । अपना । यही नारा हो गया है आजकल । आदमियत खतम हो गई है । नैतिकता की जर्नी उठ चुकी है । यही हाल रहा तो कुछ दिनों में घर घर पर खून का फण्डा फहरायेगा । क्रान्ति हो जायेगी ।। क्रान्ति ।।' इसके अतिरिक्त कथानक-स्थान का भी चित्रण लेखक ने यथानुसूल किया है । स्टेशन का कोलाहल, बाजारों, सड़कों का हल्का विवरण वातावरण से सम्बन्धित किया गया है । पांच बज रहे थे । अभी सड़कों पर तथा दुकानों में ज्यादा चहल-पहल नहीं थी । दफ्तरों से घर लौटते हुए क्लर्कों का समूह बक्के, तांगे, रिक्शे और साइकिलों पर अस्तव्यस्त दशा में रेल के धुर्ये सा कैनिंग रोड पर जाता हुआ दिखार पड़ रहा था । पान की दुकानों तथा फुटपथों पर बनी चाय की दुकानों पर कुछ लोग जमा थे । सूरज डूबने में अभी कुछ देर थी । पच्छिम में सूरज का प्रकाश धीरे-धीरे कम हो रहा था ।

भाषा और संवादों का गठन भाववस्तु और चरित्र-चित्रण के अनुकूल है । पात्रों की मनःस्थिति के अनुरूप उसमें विविधता देखी जा सकती है । वे उल्लासमय क्षणों की, वेदनामूलक भावप्रवण स्थितियों की, स्नेह सिंचित हास-परिहास

१ 'बांदनी के सण्डहर', पृ० ४६

२ वही, पृ० ५४

३ वही, पृ० ६०

और शृंगारिक परिहासों को कथानक और चरित्र के एकाकार बरके लेखक को कुशलता का परिचय देते हैं। ऊपर से मरत और फुहड़ दिखने वाला अनबोन्हा व्यक्तित्व बसंत यवि अपने कमरे को दोस्त सम्बोधित करते हुए वार्तालाप करता है,-- 'हलो मिस्टर कमरे गुड मॉर्निंग। हाउ टु यू डू? क्या हाल चाल हैं? कैसे रहे? इन पांच सालों में क्या किया?' तो अप्रासंगिक नहीं है। संवादों-- विशेषकर स्वगत आत्मकथनों में छोटे-छोटे वाक्य कहानी की गति और चरित्र के आवेगमय उल्लास को अभिव्यक्ति देते हैं।^१ तो मैं घर आ गया। अपने घर। पुराने घर। स्वीट होम। बाबू के पास। अम्मा के पास। मामी के पास। भइया के पास। राजो कोना के पास। मोना कुंवर के पास। भइया के पास। भइया के पास। वेरो गुड। बहुत अच्छे। मेनीमेनी थैंक्स मिस्टर गाड फार दिस कांफण्डनेस।^२ हास-परिहास और शृंगारिक कथन वातावरण को हल्का तथा वेदना का एकरसता को किंचित कम करते हैं।^३ डाक्टर साहब नमस्ते। मुझे भी कोई दवा दे दीजिए सरकार। वह बीटो खींचते हुए कहने लगा, 'यह लो एक छुराक। दो छुराक। तीन--' वाक्य अधूरा रह गया।^४ कहिए बसंतकुमार जो सुनकर वह चौंक पड़ा 'मेरी हो बीबी से रोमान्स की और रोमान्स की मधुराई में तांगे का पैसा भी देना मूल गये। सबरे सबरे यह छेड़ रुपये की चोट भी मुझे हो। और।' भाषा में काव्यात्मक लय और गति सम्पूर्ण कथा में देखी जा सकती है। उल्लासमय दायणों से लेकर नायक के अशान्त मन की आकुलता और वेदना-कहानी के धीरे धीरे दृश्य अनावृत होने तक भाषा आकर्षक और कथा विधान से एकान्वित है।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि 'बांदनी के लण्डन' सीमित काल में निबद्ध, शिल्प और कथ्य का ऐसा अद्भुत एकात्मिक और प्रभावात्मकता उत्पन्न करता है, वर्णन को इतना संवेदनापरक और यथार्थ को इतना जीवन्त बनाता है कि उपन्यास का एक नया द्वार खुलता हुआ दिखाने देता है। निःसंदेह पूरी कृति में लेखक की प्रतिभा और अद्भुत कुशलता बतलाई हुई है।

१ बांदनी के लण्डन, पृ० २६

२ वही, पृ० २५

३ वही, पृ० १५

तंतुजाल (१९५८)^१

रघुवंश कृत 'तंतुजाल', चांदनी के सण्डहर और 'हुबते मस्तुल' की मांति एक कथा प्रयोग है, किन्तु शिल्प और भाववस्तु का जो संघटन उपर्युक्त दो उपन्यासों में रूपायित होता है, उसका असमर्थ रूप तंतुजाल उपस्थित करता है। उसमें बौद्धिक केतना इतनी वृद्ध और विस्तार के साथ ढाई हुई है कि उसमें भाववस्तु या संवेदन तत्त्व एकदम फीना हो गया है। वस्तुतः यहां वस्तु की अपेक्षा शिल्प-पदा अधिक प्रबल है। डा० प्रेम भटनागर ने इस कृति को प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की रचना मानते हुए हिन्दी उपन्यासों में एक प्रयोग के रूप में प्रतिष्ठा दिया है^२। डा० रामस्वरूप कर्तुर्वेदी ने भी कथा-शिल्प के क्षेत्र में एक विशिष्ट प्रयोग कहा है। इस प्रकार 'तंतुजाल' को प्रयोगपरक शिल्प-विधान के उपन्यास जासानी से माना जा सकता है--क्योंकि उपन्यास को सभी सामग्रियों में प्रयोग पदा सबसे अधिक सशक्त यहां देखा जा सकता है।

एक दिन या कुछ घण्टों की सीमित कालावधि में उपन्यास की कथा को समाप्त करने की टेक्नीक हिन्दी उपन्यासकारों की अपनी देन नहीं है। यूरोप में इस प्रकार के उपन्यास बहुत पहले लिखे जा चुके हैं। जेम्स ज्वायस का 'युलीसीस' इस विधि की सशक्ततम रचना है। यूरोपीय कथा-साहित्य में केतन प्रवाहवादी शिल्प-विधान का तो पुरा एक दौर रहा है। हिन्दी में इस तकनीक के गिने हुए उपन्यास लिखे गये हैं, उसमें 'तंतुजाल' का अपना एक विशिष्ट स्थान है। इसमें घटनाएं सीमित नहीं हैं, बल्कि कथानक का संकुचन सीमित कालावधि में समाप्त होता है। शिल्प की इस पद्धति की अपनी विशेषताएं तथा सीमाएं हैं पर अपेक्षाकृत सशक्त कृति होने पर भी इस शैली में संवेदना उतनी घनीभूत नहीं रहती जितनी कथा-शिल्प के उस प्रकार में होती है, जिसमें कथानक के चौबीस घण्टों का प्रयोग केवल वर्तमान को चित्रित करने के लिए होता है, फ्लैशबैक के सहारे अतीत को पुनर्जागृत

१ रघुवंश : 'तंतुजाल', किताब महल, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, १९५८।

२ प्रेम भटनागर : 'हिन्दी उपन्यास शिल्प? बदलते परिप्रेक्ष्य', पृ० ३२७।

३ रामस्वरूप कर्तुर्वेदी : 'हिन्दी नवलेखन', पृ० १२३।

नहीं किया जाता^१। इसीलिए गिरिधर गोपाल कृत 'बाँदनों के सप्नहर' में पाठक अधिक तल्लीनता से रमता है और अधिक संवेदनशील होता है। पर इस शिल्प के माध्यम से जीवन के किसी बृहत्तर मानवीय सम्बन्धों को उजागर नहीं किया जा सकता।

'विराट पीपल का एक पत्ता है... हरा मरा, बंकल, अस्थिर और जीवन से स्पन्दित।.... उसके कोमल तरंगित अस्तित्व के नीचे सहस्रों पतले सुदम तंतुओं का बेहद उलफाव है, जिनमें उसकी बेतना का स्रोत प्रवाहित है।

लेकिन.... लेकिन उसके साथ ही एक कीड़ा भी है, जो उस पत्ते में लगता है, धीरे-धीरे हरियाली को चाटता है, चाटता जाता है।.... पत्ता सूखता जाता है, उसकी अनंत बेतना इस का स्रोत इसी के साथ विलीन हो जाता है।

फिर एक दिन अपनी समस्त पिछली स्मृतियों के रूप में रह जाता है... तंतुजाल^२।

'तंतुजाल' की उपर्युक्त टिप्पणी उसके शिल्प-विधान को पर्याप्त रूप से उजागर करता है। विराट पीपल का एक पत्ता उपन्यास की नायिका नीरा के व्यक्तित्व और जीवन का प्रतीक है। बेहद उलफे हुए तंतु जीवन की घटनाओं और विचारों का प्रतीक है। कीड़ा उसकी बीमारी है, और यह रुग्णावस्था उसकी जिन्दगी को हरियाली को शुष्क कर देता है। इससे वर्तमान बेतना का स्रोत समाप्त हो जाता है और शेष रह जाता है केवल समस्त पिछली स्मृतियाँ—बेहद उलफा हुआ तंतुजाल की तरह। इसलिए अब वह अतीत में हो जीतो है।

'तंतुजाल' में कई शिल्प प्रविधियों से काम लिया गया है।

फ्लैशबैक अथवा पूर्वदीप्ति पद्धति तो पूरे उपन्यास के कथानक में बुना गया है, लेकिन इस पद्धति का जो समर्थ और सघन उपयोग 'अठारह सूरज के पौधे' (रमेश बदाी) तथा 'जेकर : एक जीवनी' (अज्ञेय) में मिलता है, वह यहाँ अनुपलब्ध है, कारण कि 'तंतुजाल'

१ रामस्वरूप चतुर्वेदी : 'हिन्दी नवलेखन', पृ० १०७

२ 'तंतुजाल' के मूलपृष्ठ से

में इस पद्धति के माध्यम से केवल भावचित्रों को बौद्धिक कलेवर देकर मुक्त किया गया है, जब तक उपर्युक्त दोनों उपन्यास में यह पद्धति तदनुरूप यथार्थ को स्पष्ट करती है। इस प्रकार 'तंतुजाल' में वह द्वेष की स्थिति बराबर बनी रहती है, न तो वह भाव-संवेदना को ही मुक्त कर पाता है और न 'प्र फ्लेश बैक' पद्धति का कलात्मक उपयोग करके कर पाता है। छोटी-छोटी आकर्षक घटनाएं पूर्वदोषि में संगठित होकर अधिक समर्थ हो सकती थीं जैसा कि 'शेखर : एक जीवनी' में हुआ है। किन्तु पूरे उपन्यास में बौद्धिक तत्व इतना अधिक छाया हुआ है कि वह कथानक को नीरस और बोझिल बना देता है।

आधुनिक चेतन प्रवाह पद्धति का उपयोग भी पूरे उपन्यास में देखा जा सकता है। नरेश दिल्ली से जयपुर ट्रेन में जा रहा है और इन घंटे की यात्रा में उसका अस्तित्व अतीत स्मृतियों के चेतन प्रवाह में डोलता है।^१ उसका एक अस्तित्व कम्पाटिमेंट में है, दूसरा बाहर फैला है, ट्रेन की गाड़ी से पीछे भागने वाले दृश्य जगत पर तैरता हुआ ट्रेन के साथ ही आ रहा है। पर एक अन्य अस्तित्व भी है जो उसे वर्तमान से अलग अतीत के क्षणों में ले गया है और इस अतीत में वह अधिक सचेत है..... अतीत हो उसके लिए अधिक यथार्थ है।^२

..... नोरा जिजी में कुछ ऐसा था जो सबको अपनाते का आमंत्रण देता है, जो सबको स्नेह में बांधने के लिए आकर्षित करता है। उसकी आंखों में कौन सी जिज्ञासा है कि उसके सामने अपने को सम्पूर्णतः खोल देने के अतिरिक्त कोई चारा ही नहीं रह जाता। कुछ गोपन रखना संभव नहीं रहता। वह प्रश्नसूचक उत्सुकता के साथ सुन लेती है, और फिर अपनी बात कहती है तो उत्तर के पूरे आग्रह के साथ। लगता है उसके स्वभाव में कहीं कोई विरोध है..... कभी अपनी ममता में सहज भोलापन व्यक्त होता है, वह जैसे बादल बन गई हो। लेकिन जब वह अपनी बात कहती है, किसी का प्रतिवाद करती है, अपना मत प्रकट करती है, वह बिल्कुल बदली जान पड़ती है.....।^३

१ 'तंतुजाल', पृ० ३२

२ वही, पृ० ३२-३३

नीरा रुग्णावस्था में पलंग पर लेटी है। बार-बार उसकी आँखें बन्द हो जाती हैं। पर वास्तव में सो नहीं रही है, वह तो कहीं सोई हुई है।..... उसने आँखें बन्द कर लीं ... माँ समझेंगी वह सो सकी है। पर आज न थकान है, न तन्द्रा। उसके मन में न जाने जीवन की कितनी अनुभूतियाँ आज नया भाव, नया अर्थ लेकर उपस्थित हुई हैं और वह....

नरेश मइया कालेज के सबसे अच्छे विद्यार्थियों में है... उनका अध्ययन, उनका ज्ञान, उनकी प्रतिभा सब सभी आकर्षक रहो है.... पर वे किसी से बोलते कम हैं, मिलते जुलते भी कम हैं। सब के बीच बोलने लगते हैं तो जान पड़ता है कि अपने आत्मविश्वास के प्रभाव से श्रोताओं को अविभूत कर रहे हैं.... कालेज में विद्यार्थी कम जानते हैं पर टीचर अधिक।....

इस प्रकार के चेतन प्रवाह और पूर्वदोषित में नीरा का व्यक्तित्व उभरता है और अपने फ्लैशबैक और चेतन प्रवाह में नरेश के व्यक्तित्व को स्थापित करती है।

कहीं-कहीं फ्लैश बैक के अन्दर फ्लैश बैक या पूर्वदोषित का दुहरा प्रयोग हुआ है। यह स्थिति उपन्यास में एकाधिक बार आई है। नरेश के लिए यह सम्भव नहीं रह गया है कि वह अपने वर्तमान में जी सके, क्योंकि वर्तमान का प्रतिक्षण अतीत और भविष्य को निरंतरता में स्पर्श होता रहता है.... और उसका सारा भविष्य अदृश्य ला रहा है, उसके मन में वह शक्ति नहीं है जो भविष्य को आलिंगित कर सके। वर्तमान तो हमारी स्थिति है, भविष्य हमारी शक्ति पर अतीत हमारे मन की दुर्बलता का प्रतीक है।.... और वह इस क्षण उद्दिग्ध है.... उसका मन इस क्षण दुर्बल हो उठा है... वह श्याम सुन्दरी के साथ बिताये गये दिनों को याद करता है। एस० सुन्दरी और नरेश गंगा ब्रिज की रेलिंग पर खड़े हैं। लेकिन रेलिंग पर खड़ा हुआ नरेश अतीत में खोया हुआ है।

..... उसे याद आ रही है कि... कि नीरा जिजी का पत्र

आज ही उसे प्राप्त हुआ है... उन्होंने उसे लखनऊ मेडिकल कालेज से लिखा है
 धीरे धीरे चलने वाली बीमारी में उसका यह पहला अटक है... ज्ञात हुआ
 है कि उनकी आंखें बेकार हो रही हैं ... उनकी आंतों का टो०बी० हुआ है
 एकदम कम्पलीट रेस्ट, हास्पिटल में महीनों बास, न जाने कितने प्रकार
 है के इन्जेक्शन.... और यह उनके जीवन-मरण की समस्या है ।...

इस प्रकार नरेश एस सुन्दरी को एक फ्रेश बैक में देवता है
 और उगी फ्रेशबैक के अन्दर नीरा के पत्र के सन्दर्भ में एक-दूसरे विगत को याद क
 करता है । पूर्वोद्दिष्ट का यह दुहरा प्रयोग हिन्दी के बहुत कम उपन्यासों में
 देखने को मिलता है ।

‘तंतु जाल’ के रचना-संगठन में चेतन प्रवाह और पूर्वोद्दिष्ट के
 अतिरिक्त कुछ अन्य शिल्प की प्रविधियों का भी आश्रय लिया गया है । रुग्णा
 नीरा लगातार मृत्यु के प्रतीका करती हुई जा रही है । अजन की अवस्था की
 स्थिति में वह बार-बार स्वप्न देखती है । और इन स्वप्नों में अतृप्त आकांक्षाएं
 और मृत्यु की छाया साकार होती है । वह देखती है.....

‘नहीं यह अजगर कैसा आगे बढ़ रहा है... मैदान में फूलों
 के बीच वह खड़ी है, और वह अजगर न जाने कहां से उसकी ओर जोम लपकाता
 हुआ आगे बढ़ा जा रहा है.... फूल सुरफाते जा रहे हैं । मैदान बढ़ता जा रहा
 है... फूल बोझिल हो गये हैं, जंगल की सघनता आस पास से लुप्त हो चुका है...
 अब केवल विस्तृत मैदान में खाली पड़े मैदान में वह खड़ी है, और उसकी
 ओर ही वह अजगर बढ़ता जा रहा है.... अजगर एक छोटी पहाड़ी के मोड़ से
 निकल कर उसी की ओर आगे बढ़ रहा है, वह बहुत तेज नहीं भाग रहा है...
 केवल धीरे-धीरे आगे बढ़ रहा है और उस विस्तृत मैदान में वह अकेले खड़ी है ।
 आगे बढ़ता हुआ अजगर निश्चिंत जा रहा है....’^१

अजगर यहां मृत्यु का प्रतीक है जो रुग्णा नीरा के समीप
 लपलपाता हुआ धीरे-धीरे निरन्तर बढ़ रहा है । फूलों का सुरफाना नीरा के

१ ‘तंतु जाल’, पृ० १६७

२ वही, पृ० १७६

जीवन के मधुर पक्ष का मुरफाना है । इस प्रकार स्वप्न प्रविधि और प्रतीकात्मक विधि का प्रयोग लेकर पूरे उपन्यास में कई स्थलों पर करता है । कुछ स्थानों में पत्र विधि का भी उपयोग हुआ है । दूसरे शब्दों में आधुनिक कई शिल्प प्रविधियों का एक साथ उपन्यास में उपयोग हुआ है ।

उपन्यास का कथानक अत्यन्त फीना है, लगभग अस्पष्ट सा । पूरा उपन्यास मात्र पात्रों का प्रणय गाथा कहता है, किसी भी प्रकार की मानवीय उपलब्धि नहीं दे पाता । चाहे वह नरेश-नीरा का सम्बन्ध हो, या राजेश-आरती का, नरेश-शांताबोंदनी-- का हो या नरेश-स० सुन्दरी का-- सबमें प्रणय कहानी ही की संवेदना देखी जा सकती है । कथानक का अधिकांश भाग एक अजीब-से वातावरण में रूग्ण पड़ी नीरा के चिन्तन और दैन में यात्रा करते हुए नरेश के भावचित्रों के माध्यम से बुना गया है । नीरा नरेश के साथ, राजेश-आरती के साथ बिताये गये क्षणों को याद करता है, और नरेश अतीत के भावचित्रों को मानस पर लाता है, इन्हीं के परिप्रेक्ष्य में कथानक विकसित होता है, किन्तु कुछ बौद्धिक चिन्तन के कारण उपन्यास बोझिल और नीरस हो गया है । उसमें आकर्षण के बजाय एकरसता अधिक उत्पन्न होती है । पूरा कथानक घुम-फिर कर एक ही समस्या -- प्रेम-विवाह के हर्द-गिर्द चक्कर काटता हुआ इससे आगे नहीं जा पाता । इसके आगे और भी बृहत्तर मानवीय समस्याएँ हैं, उनका अन्धांश भी लेखक स्पर्श नहीं कर पाया है, वस्तुतः उसकी ऐसी इच्छा भी नहीं थी । नरेश नीरा के सम्बन्ध को लेकर एक उपलब्धि अवश्य है, क्योंकि उनका सम्बन्ध प्रचलित किसी भी कोटि में अट नहीं पाता । पूरे उपन्यास में स्पष्ट हो नहीं हो पाता कि उनका वास्तविक सम्बन्ध क्या है । सहज स्नेह सम्बन्ध प्रचलित सामाजिक सम्बन्धों की कोटि से एकदम अलग है । नरेश का मित्र मनहर एक दिन कहता है-- 'नरेश, एक बात में घुलना चाहता हूँ.... हम लोग जयपुर में साथ-साथ दो वर्षों तक पढ़ते रहे, हमारी अभिन्नता प्रसिद्ध रही है... पर मेरे लिए भी यह स्पष्ट नहीं रहा कि नीरा और तुममें वास्तविक भाव किस प्रकार का रहा है.... प्लेज डोण्ट मिस

अण्डरस्टैंड भी ... मैं अपनी ओर से कुछ भी आरोप नहीं करता, पर नरेश
 कहीं अस्पष्ट सा जरूर मुझे । सदा ल्या मैं कहता हूँ नीरा जो का तुम्हारे
 प्रति अत्यन्त स्नेह और ममत्व रहा है और तुम भी उनको अत्यधिक मानते रहे हो
 ।^१ नरेश उसके इस प्रश्न का क्या उत्तर दे पर तुम कैसे रहे --^२ भाई
 मनहर क्या तुम्हारे विचार में भी सहज स्नेह को कोई स्थिति नहीं है^३
 लेखक का यह साहसिक प्रयोग सराहनीय है । डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी भी कहते हैं
 --^४ यह एक विचित्र तथ्य है कि भारतीय सामाजिक जीवन में प्रेम के सहजतम रूप
 को सबसे अधिक कुंठाग्रस्त और अनेतिक माना गया है । इस अपवारित सम्बन्ध का
 बड़ा पारिवारिक चित्र रघुवंश ने प्रस्तुत किया है । 'तंतुजाल' में नीरा और नरेश
 का स्नेह सम्बन्ध प्रचलित कोटियों के संदर्भ में स्पष्ट नहीं है । उपन्यासकार ने
 उसे इसी रूप में चित्रित करना चाहा है । मानव जीवन अंकगणित को मांति
 सदैव स्पष्ट और निश्चित हो भी नहीं सकता, जो कुछ अस्पष्ट है, उसे उसी अस्पष्टता
 में प्रस्तुत करना नैतिकता शिल्प की विशेषता है । 'तंतुजाल' का कथा संगुणन इस
 दृष्टि से अत्यन्त सफल है ।^५

कथानक की मांति उपन्यास में चरित्र-चित्रण भी असफल है ।
 प्रत्येक पात्रों का व्यक्तित्व मायुक्तता-- अतिमायुक्तता से आक्रान्त है । वे प्रेम और
 विवाह आदि गवालों को लेकर संघर्ष करते हैं, लेकिन उससे कोई बृहद् उपलब्धि
 नहीं होती । रूग्णा नीरा का मायुक्त होना तो समझ में आता है, किन्तु
 लगभग सभी पात्र उसी आवेग में जीते हैं जो बड़ा अस्वामाधिक लगता है । नीरा
 परम्परा और आधुनिकता के बीच टंगी हुई रहती है । विवाह के प्रश्न को लेकर
 वह हमेशा नरेश का विरोध करती है, क्योंकि नरेश मनुष्य जीवन के लिए विवाह को
 अनिवार्य मानता है, लेकिन नीरा ऐसा कभी स्वाकार नहीं कर पाती । वह कहती
 है--^६ क्यों है कि उसके बिना काम चलेगा नहीं । फिर सारी परवशता स्त्री
 को लेकर है, पुरुष चाहे मुक्त रह सकता है, चाहे तो एक के बाद दूसरा विवाह भी

१ 'तंतुजाल', पृ० ३०२

२ डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी : 'हिन्दी नवलेखन', पृ० १२२

कर सकता है । पर स्त्री को विवाह के बिना कोई गति है ही नहीं जैसे^१ ।

नोरा विवशता को भी कभी स्वाकार नहीं करती, शरीर से असमर्थ होकर भी मानसिक रूप से पराजित नहीं होती । मृत्यु के कगार पर होते हुए भी उससे अन्त तक संघर्ष करती है । यह संघर्ष उसके व्यक्तित्व का मोहक अंग है और बहुत हद तक प्रभावित भी करता है । वह नहीं समझ सकती कि बेबसी से कोई कुछ कैसे करता है । हार हो सकती है, पराजय वह समझ सकती है... लेकिन बिना युद्ध के यह पराजय बेबसी उसके स्वभाव के विपरीत है । तिल तिल कण कण वह नष्ट होता रहा है, पोड़ा को तोखी व्यथा घनी होती गई है, जीवन का कुहासा अधिकाधिक सघन होता गया है.... पर वह लड़ता रहा है, संघर्ष करता रहा है.... जीने के लिए नहीं, जीने की आकांक्षा से नहीं.... वरन् जीने की सांसों को अपमान से बचाने के लिए... यह नहीं कि जीने का उसने मोह पाला है^२ । नरेश-नोरा का चरित्रांकन सभी-पुरुषों के नये संभावित रूप के स्थापन के लिए हुआ है ।

राजेश और आरती का चरित्रांकन भी प्रेम और विवाह के सवाल को सुलझाने के लिए हुआ है, अंतर केवलतना है कि जहां नोरा और नरेश का सम्बन्ध अस्पष्ट रह गया है, वहां आरती-राजेश अपने सम्बन्धों को सौल देते हैं । माई-बहिन का सम्बन्ध रक्त का नहीं है, इसलिए विवाह के लिए तुलकर उपस्थित होते हैं^३ ।

शांता बोंदनी का पात्रांकन उपन्यास का सबसे आकर्षक अंश है । उन्मादिनी शांता जिंदगी में मटकती है, अनेक पुरुषों को कामुकता का शिकार बनती है, किन्तु नरेश के प्रति अनजाने प्रेम में वह पवित्र होती जाती है । नरेश एक स्वाभाविक और निश्चल ढंग से अपरिपक्व बोंदनी को जिंदगी सुधारने का प्रयत्न करता है, किन्तु बोंदनी उसका दुसरा हो ज्यों लगा लेती है । वह कहती है--'जब मेरी सारी अपनी झुंझला को तोड़कर नहीं पहचति और नये आदर्श में डालने के लिए

१ 'तंतुजाल', पृ० २६-२७

२ वही, पृ० ६२

३ वही, पृ० ११६

मुझे उत्साहित और प्रेरित करते रहे हैं.... तब उनका क्या मनोभाव था, तुम जानतो हो ? किसी को उसके मार्ग से विचलित कर देना बहुत बड़ा उद्योग-दायित्व हो जाता है । क्या उन्होंने मुझसे नहीं कहा है-- शांता जीवन का किसी गत के लिए प्रतीक्षा करते रहने के लिए नहीं है और वह माँ जो कभी लौटने वाला नहीं.... शांता जीवन केवल गुन्दर बनाने के लिए मिलता है... जीवन की ममता प्रतिबन्ध स्वीकार नहीं करती... और क्या नहीं कहा था कि बाँदनी जब तुमको कभी आश्रय की आवश्यकता हो तो निःसंकोच मुझे याद करना। क्या स्त्री के लिए ये संकेत पर्याप्त नहीं हैं.... इस प्रकार उपन्यास के व्यक्तित्व भी प्रेम और विवाह से आगे नहीं बढ़ पाते । वे इस प्रश्न को लेकर अत्यन्त भावुक हो जाते हैं, एक सोमा के बाद यह बड़ा नीरस और अस्वाभाविक प्रतीत होने लगता है । लेखक ने अति भावुकता का सहारा लेकर उपन्यास को असमर्थ ही बनाया है ।

पात्रों की भावुकता का प्रभाव उपन्यास की भाषा और संवादों पर भी पड़ा है । एक ही चिन्तन के परिप्रेक्ष्य में कथानक विकसित होने से भाषा कृत्रिम और शरारत हो गई है । उपन्यास की जीवनन्त शक्ति उसने ली दी है । प्रकारान्तर से ओपेज़ा शब्दों का अधिक प्रयोग भी अस्वाभाविकता का निर्माण करता है । विवाह की अनिवार्यता^{को} भाषा में बार-बार^३ दुहराया है । 'आप' और 'तुम' के प्रयोग में भी सन्तुलन स्थापित नहीं कर सका है । लम्बे-लम्बे चिन्तन और स्फोट कथन उपन्यास में भरे पड़े हैं, जो उसे बोझिल हो करते हैं । प्रतीकों, भावचित्रों और संकेतों से भी भाषा अस्पष्ट हुई है ।

कुल मिलाकर 'तंतुजाल' एक कथा प्रयोग और नये मानवीय सम्बन्धों की खोज के बावजूद, असफल कृति है ।

१ 'तंतुजाल', पृ० २०५-६

२ वही, पृ० ७७, १५७, १६३-६४

३ वही, पृ० १७०-१७१

अठारह सूरज के पीथे (१९६५)^१

सन् ६० के बाद हिन्दी साहित्य में नई पीढ़ी पुराने मुलौटों को उतार फेंकने, स्थापित मान्यताओं को फुटला देने, परम्परागत मानों को अर्थहीन साबित करने और नये मूल्यों के अनुसूप रचनाधर्मिता के दावों और आग्रहों के साथ सामने आईं। रमेश बदाी इस नई पीढ़ी के सशक्त हस्ताक्षर हैं। उनका सम्पूर्ण लेखन प्रारम्भ से ही शिल्प के प्रति आग्रहशोल और सचेत रहा है, क्योंकि नई पीढ़ी के रचनाकारों का एक आग्रह यह भी है कि शिल्प के पुराने आवरण को चोर उसे नया जामा पहनाया जाये। अधिकतर कथाकार अपने-अपने उपायों और माध्यमों से पाठकों को चौंका कर लोंकने का उपक्रम करते हैं। बदाी का सम्पूर्ण लेखन यदि सामने रखा जाय तो कहा जा सकता है कि उनको पारदर्शी रचनाओं से सचेष्ट नव्य शिल्प और चमत्कार स्पष्ट दिखाई देता है। मधुरेश ने लिखा है-- 'रमेश बदाी का अधिकांश लेखन शिल्प और चमत्कार की चेतना से आज्ञान्त है। उनके आगे चमत्कृत कर देने वाले प्रभावों और उपायों की बात प्रमुख रहती है और सारी बातें प्रासंगिक एवं गौण। वैचारिक धरातल पर उतरने की बात वे बहुत करते हैं, लेकिन भूमिका में हस्तित्व उनके सूत्रों की संगति उनके कथ्य से मिला पाना हमेशा क ही सरल नहीं होता'।^२ अन्य जगह की बात छोड़ यदि छोड़ भी दी जाय पर मधुरेश जो का यह कथन 'अठारह सूरज के पीथे' के विषय में सत्य प्रतीत होता है। उपन्यास के रचना संगठन में सर्वत्र चमत्कार और चौंकाने का भाव तो है ही और उसका कथ्य शिल्प के आगे पराजित, पंगु, असहाय और दोम- सा दिखता है। रचनाकार ने उपन्यास की भूमिका में कुछ दावे अथवा आग्रह उपस्थित किये हैं--

(क) यह लेखक की चार आयाम वाली तस्वीर है।

(ख) इसमें सामाजिक रचना की परम्परावादिता एवं रुढ़ि के प्रति गहरा आक्रोश अभिव्यक्त हुआ है।

(ग) यह एक यात्रा उपन्यास है, जिसकी सम्पूर्ण अनुप्राति के लिए इस कृति को स्टेशन और गाड़ी के कोलाहल और कुहराम के बीच जब मनःस्थिति का कोई भी बिन्दु

^१ रमेश बदाी : 'अठारह सूरज के पीथे', भारतीय ज्ञानपीठ, काशी, प्र० सं० १९६५

^२ माध्यम, जून, १९६६, पृ० ८६

उत्तेजना से उबल रहा हो तब--तब ऊपर वाला बर्थ पर सोये हुए या चक्रीट की मोड़ के बीच खड़े हुए पड़ा जाय ।

(घ) रचना बीसवीं शताब्दी के मनुष्य को मशोना संघर्षपूर्ण या शोर मरी जिन्दगी जिसमें वह कोलाहल और भारी गति के बीच कहो तो टंगा है और कहां उसो के साथ लातार माग रहा है- को प्रतिनिधि तबोर है ।

उपर्युक्त दावे लेखक ने प्रत्यक्ष रूप से किये हैं, इसके अतिरिक्त कुछ अप्रत्यक्ष आग्रह भी है, जिनको स्वोक्ति को चेतना एवं संकेत भी लेखक ने दिये हैं । पुस्तक को पाठकोय प्रक्रिया के बीच हो वह आपसे ऐसा कुछ आग्रह मांगता है कि पुस्तक के शिल्प बमत्कार की ओर आपको चेतना और कम से कम उस धरातल पर वाप लेखक को उपलब्धियों से जाश्वस्त हो सकें । इस सब कुछ का उर्ध्व यह निकलता है कि कथ्य के स्तर पर कुछ दावे लेखक ने स्वयं किये हैं और शिल्प के स्तर पर वे दावे इतने सीधे और प्रत्यक्ष न होने पर भी अपने व्यक्तित्व की चेतना बनाये रखते हैं^१ ।

अपनी विवेचना में हम देखेंगे कि लेखक के उपर्युक्त प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष दावे उपन्यास में कहां तक संगत बैठ पाये हैं ।

'अठारह सूरज के पौधे' के शीर्षक बयन में ही बमत्कार का भाव विललाई देता है । महाभारत का युद्ध अठारह दिन हुआ था । भयंकर विनाश और हृदयव्रावक भीषण युद्ध-- जिसकी लपेट में सृष्टि का अधः पतन । सब कुछ बीत गया, वे मनुष्य मर चुके, लेकिन उनको इच्छायें अभी नहीं मरीं । सदियों बीत गये युद्ध और विनाश के बाद भी मनुष्य की इच्छायें नहीं बबलीं । महाभारत के युद्ध में मित्य एक नया सूरज निकलता था । उनकी दुरगामी किरणें पौधों के रूप में आज भी अंकुरित हैं । ये पौधे उन्हीं सूरज की भांति ध्वनि और वर्णन और यंत्र और शोर और संघर्ष और युद्ध और पिस्टन गियर और बेलेन्स व्हील में फंसे हैं । इन्हीं अठारह सूरज के अग्नित पौधों को कुछ रैसाजों को लेखक उजागर करता है । जिंदगी इतनी गति और दम्ब के बीच घिसट रही है कि उसको एक क्षीण रैसा या संधिचित्र को ही रूपायित किया जा सकता है । यह प्रयास आज की संछिन्न जिंदगी को व्यक्त करने के लिए प्रासंगिक है ।

इस प्रकार लेखक ने शीर्षक स्पष्टीकरण के लिए भूमिका में उपन्यास के कथ्य स के साथ उसको (शीर्षक को) संगति बिठानी चाहो है, पर ऐसा हो नहीं सका है। महाभारत के युद्ध में विज्ञान और मशीन का संघर्ष तो था, लेकिन उसमें इतनी गति नहीं थी, इतनी अमानवीयता नहीं थी, संवेदन तत्त्व दारित नहीं था, जितना कि आज के युग में है। महाभारतकालीन आदमी की इच्छाओं और आज के आदमी की इच्छाओं में फर्क है। अतः उस समय के अठराह सूरज में आज के मनुष्यों को उसके पौधों के रूप में कल्पित करके प्रस्तुत करना अर्थपूर्ण नहीं लगता। वस्तुतः लेखक ने चमत्कार प्रदर्शन के लिए सप्रयास होकर शीर्षक का चयन किया है।

‘सूरज और संजय तो नहीं बदले, युग और युयुत्सु (युद्ध की इच्छावाले) बदल गये।..... और पौधे ? उन्होंने हो तो यह अकथा मुझसे लिखवायी है।’ उन्होंने पर सूरज की दृष्टि है। मैं नहीं जानता कि यह एक रॉबट की मानवीय दैजिही है या स्थापित होते नये समाज की तस्वीर^१। लेखक आग्रह के साथ परम्परागत ऋण वाले उपन्यास से भिन्न अपनी रचना को तुलवाना चाहता है। यह मनुष्य जिंदगी को क्या नहीं अकथा है। उपन्यास की अकथा कहकर प्रस्तुत करता है इसलिए यहां परम्परित कथानक ढुंढना बेमानी लगता है। यदि कथा बोन बोन कर ढुंढ मो लिया जाय तो सार्थक नहीं लगता, क्योंकि लेखक ऐसा चाहता नहीं। नायक की सघन स्मृतियां हो यहां स्थापित हैं-- वह मो चलचित्र की रीलों की भांति अमबद्ध नहीं बल्कि इधर उधर बिलरी हुईं।

नायक पठानकोट से बम्बई तक की यात्रा करता है और उसके बीच यात्रा का सम्पूर्ण वातावरण सघन रूप से विन्यस्त है। लेखक का आग्रह मो इसे यात्रा उपन्यास मानने का है। पर सब यह है कि वह रैल यात्रा से अधिक अतीत स्मृतियों की यात्रा अधिक करता है। अपने बीते हुए दिनों की याद को पगुराता है। इस प्रकार, ‘उपन्यास का शिल्प संडचित्रों वाला शिल्प, जहां उसके आंतरिक फलक पर अतीत स्मृतियों की कबियां अंकित होती रहती हैं।’ कुछ स्मृतियां नायक को अबोध

१ ‘अठराह सूरज के पौधे’ की भूमिका से

२ ‘माध्यम’, जून १९६६, पृ० ८६-९०।

काल की हैं। पहली बार रेल यात्रा के समय 'शु धुमकेतु : एक श्रुति' के उदयन की भांति बाल स्वभाव से प्रश्न पुछता है :

'अण्णा, ये रेल पटरों पर क्यों चलतो है ?'

'अण्णा, ये पटरियां किसने डालीं ?'

'अण्णा, रेल जंगल में मो रुक सकती है क्या ?'

'अण्णा, ये डब्बा अपने घर से मो अच्छा क्यों है?'^१

परिस्थिति में स्मृति उभरती है, वह साथियों के साथ कौयला बोन रहा है।^२ मैं डर रहा हूं और वह मेरा हाथ पकड़ कर खींच रहा है। उसकी दोनों बहिर्मे स्लीपरों में बैठ कर हाथ-पैर दोनों से मेढक को तरह चलतो हुई बीच पुल पर जा पहुंचो हैं। मैं सबमुच रो दिया हूं। रोते हुए बोला हूं--'नाहीं, मामकाशी नाहीं चल जातो।' अब उसने मुझे एक धप्प जमा दिया है, 'चल, चलतो नाहीं गाठव।' बचपन की और मो छोटा-छोटो स्मृति चित्र इकियां हैं, जो कुछ वैसी अनुभूति उत्पन्न करतो हैं, व जैसे तालाब में एक कंकड़ डालने से एक हल्का शोर होता है और बाष्प पश्चात् विलीन हो जाता है।

दूसरी स्मृति गालों में उभरते हुई इड्डियों वाला लड़की से सम्बन्धित है। उसने मुलाकात अबानक हुई मो, जब वह 'प्लोज ...' प्लोज हेल्प मो।^३ कहते हुए बढ़ाने के लिए सहायता का याचना करतो है, क्योंकि गाड़ो लाम्पा चल चुकी थी, क्योंकि कुरला में कुछेक बाष्प हो गाड़ो रुकतो है और उसके दोनों हाथ डगेज्ठ थे, नायक उसके हाथ से ठिब्बा ले लेता है और वह बढ़ने में सफल हो जाती है।

एक-एक करके स्मृतियां उभरती हैं, वह लड़की के साथ कभी चकीट पर भीड़ और शोर, विलसिल और ट्रेन को क्वक्क के बीच लड़ा होता है, कभी लड़की की लीली में बैठा हुआ चाय के साथ आत्मोय वार्तालाप का जायका लेता है, कभी कुछ व पर मोटर लॉच में बैठा हुआ समुद्र का अहसास करता है और इस बीच

१ अठारह सूरज के मोधे, पृ०५

२ वही, पृ०१३

वह गुहस कलक से टो-टो-वन जाता है, फिर कभी लड़की देन में उसके कंधे पर हाथ रख देता है और वह शादी का प्रस्ताव रख देता है और अण्णा को नाक से चश्मा उतारते हुए देखता है.... वह लड़की के घर पुणे भी हो आया है और दादा से हुलकर बात भी कर लिया है, लेकिन इसी बीच अण्णा ने बामारो के बहाने उसे घर बुला लिया । जाते हुए उसने लड़का से दो दिन बाद लौटने का वादा किया था, लेकिन लौट नहीं पाया ।

तीसरी स्मृति उसकी पत्नी और श्वसुर क से सम्बन्धित है। अण्णा बिना बताये उसकी शादी कर देते हैं । उनपने हंग से उसने पत्नी को देखा था -- काफ़ी सांवला रंग । ससुर ने बहेज में बार भी दो थीं । पत्नी के शरीरसेवातो हुई सरसों के तेल-गंध से उसे मितली आती थी । उसे लगता जैसे पास कहीं मरा हुआ बूढ़ा पड़ा हो । पत्नी को भाऊ के माध्यम से लड़का और उसके सम्बन्ध मालूम हो जाते हैं और दोनों में तनाव उत्पन्न होता है । वह फुहड़ पत्नी को सम्पूर्ण स्वीकार नहीं कर पाता । भागकर वेश्या के यहां मन बहलाने की कोशिश करता है, लेकिन संतोष नहीं प्राप्त होता । एक बार पुनः घर लौट आता है । श्वसुर नौकरो छोड़कर मैसों के बूय का कारोबार करने को कहते हैं । एक बार फिर भागकर लड़की के घर पुणे जाता है और कहता है,-- सुनो । अब मैंने अपनी नापसन्द को फटक कर अलग कर दिया है । अब मेरा उन बीते हुए दिनों से कोई सम्बन्ध नहीं । अब तुम मुफ़के दूर नहीं रह सकतीं । मेरी सारी पगार तुम हुणे भेज दिया करना । हम दोनों सुली भाकर साकर पानो पो लिया करेंगे । अब मैं सब बीबी को बदल हूंगा । दोनों ने एकदम बंध जाने का फैसला कर लिया, केवल दूसरे दिन शामवालो देन से लौटने पर घर को देर थी, पर वह लौट नहीं पाता, क्योंकि गत्तो से वह दूसरी देन में चढ़ गया था जो कुरला में नहीं लक़तो ।

कथा की अन्तिम परिणति बड़ी अस्वामाधिक और अतिरंजित है । यदिनायक ने शादी का फैसला कर लिया था, तो पुणे से वापस जाने की

जबरत गया था । ट्रेन यदि दूसरी पकड़ ली नहीं थी तो धीरे-धीरे लौटा भी तो जा सकता था , लेकिन यहाँ पर लेखक स्मृति-कथा समाप्त कर देता है ।

उपन्यास के सम्पूर्ण रचना में 'फ्लेश बैक' और चेतन प्रवाह पद्धति से काम लिया गया है, जो कर्जानिया बुल्क की रचना 'मिसेज डालावी' के शिल्प बंध के समान है । चेतन प्रवाह पद्धति वाले उपन्यासों का वर्णन प्रायः आत्म-कथात्मक रखा जाता है । नायक प्रतिपादक चेतन प्रवाह में बहता है-- ' मैं अन्दर गया हूँ । एक पार्सल तोड़कर कुली ने बोतल खोल ली है । हर कुली पियेला है-- शेरू शारी गाड़ी अनलौड कर दो एक घूंटजबका के लिए फाड़ ल्याकर जो उम्मा साफ किया है उसी उम्मे में एक तीखा घूंट.....खड़ंग खटर, खड़ंग खटर... अबे रसाले अबो से गाड़ी को क्यों पुरा मारा ? संजिन अण्णा कला रहे हैं... संजिन बलाने में टांग को जबरत थोड़े ही पड़तो है..... तमो तो ने संजिन बलाने ली हं.....' ।

जिसप्रकार लेखक का आग्रह परम्पारित कर्ज वाला कथानक देना नहीं, उसी प्रकार पात्रांकन में परम्पारित कर्ज में भिन्न है । लगभग उपन्यास के पुरे शास्त्रीय रचाव को 'अठारह सूरज के पौधे' के माध्यम में तोड़ने का कोशिश की है । उपन्यास में आये पात्रों की संख्या गिनने भर की है-- वे नामहीन मुझाई हैं । नैरेटर नायक और उसकी पत्नी, अण्णा, माऊ, नायक खसूर, गालों पर उभरी हुई हड्डियों वाली लड़की और स्काय प्रगंका किटपुट लोग हैं । ये महज व्यक्तिहीन संज्ञाएं हैं, जिनसे कदाचित् लेखक का ऐसा कोई संज्ञा रहा हो कि उसके पात्रों का नियति मात्र उनको नहीं है, इन विशेष स्थितियों और दशाओं में वह किसी की भांति नियति हो सकता है । वस्तुतः पात्रांकन में भी लेखक बमत्कार से काम लेना चाहता है । नामहीन पात्र अपने को सम्पूर्णतः प्रस्तुत नहीं करते, महज रूप के टुकड़ों का भांति इधर उधर छितर कर विलुप्त हो जाते हैं । नायक अपने बोते हुए दिन की याद को गाड़ी यात्रा करता हुआ तापी करता है, इसलिए बोते प्रसंग फैले हुए अंधकार में टुकड़े टुकड़े

१ 'अठारह सूरज के पौधे', पृ० ३२

२ 'माध्यम', जून, १९६६, पृ० ८६

प्रकाशित होते हैं। लेखक का उद्देश्य चरित्र-चित्रण या उद्घाटन कर करना नहीं, बल्कि आज की दोस्तों हुई जिन्दगी को चित्र कवियों को उद्घाटित करना है। इसलिम पात्रों को भागते हुए दिखाया गया है। जाने को व्यस्तता में गालों में उमरी हुई हड्डियों वाला लड़का भागता है, नायक भागता है-- कभी लड़को के स्नेह को पाने के लिए, कभी फूहड़ पत्नों से विरक्त होकर य कभी अण्ण का सामाजिक अद्वियों एवं मर्यादाओं से ऊबकर। पात्रों की स्थिति लेखक का सामाजिक उद्देश्यता को पूर्ति के लिए है। नायक को रेल का नौकरा दिलाने में लेखक का उद्देश्य हो काम करता है, क्योंकि इससे मशीन का घड़घड़ाहट, स्टेन का शोर, भागता हुई मोड़, टकराते हुए वादमा को अधिक वजन के साथ प्रस्तुत किया जा सकता था। नौकरो करते हुए नायक को रेल को जिन्दगी से प्रेम हो जाता है, वह उसी पलायन नहीं करता। लगता है लेखक यह कहना चाहता है कि आज की गतिपूर्ण जिन्दगी से हमें भागना नहीं है, उसा में जीना मरना है।

विवाह के परम्परागत रूप के प्रति लेखक ने के मन में संक्षिप्त घृणा के नाम पर ही पात्रों को बटोरा गया है, स्मृतियों को उकेरा गया है। नायक की पत्नी फूहड़ है, असंस्कृत है, उसके शरीर से ६ सरसों के तेल की बंदबू जाता है, ऐसी पत्नी को वह स्वाकार नहीं कर पाता। अण्ण के नाक पर से चश्मा उतारते हुए देखकर वह डरता है, इसा डर से उसने शादी तो कर लिया लेकिन कुरुचिपूर्ण बेल कह वह डरता है, पत्नी से कभी मेल नहीं हो पाता। गालों पर उमरी हड्डियों वाला लड़का से संस्कार मिलते हैं, विवाहित होकर मां उससे शादी करने का फैसला करता है, लेकिन नाटकीय स्थिति में वापस नहीं लौट पाता। इस प्रकार लेखक ने भूमिका में जो दावा किया था कि 'इसमें सामाजिक रचना का परम्परावादिता एवं अदि के प्रति गहरा आक्रोश है।' वह गहराई से तो अभिव्यक्त नहीं हुआ है, पर विवाह जैसी संस्था के प्रति आक्रोश को व्यक्त करने में अवश्य सफल है। उसका आरोप विवाह-संस्था पर नहीं, बल्कि उसका अतिरंजना और विडम्बनापूर्ण स्थिति पर है। इस आक्रोश अथवा आरोप को सतहों कहा जा सकता है, क्योंकि नायक अपनी विडम्बनापूर्ण वैवाहिक स्थिति के बावजूद उसे तोड़ नहीं पाता, सारे हराबों के बावजूद उससे टकरा नहीं पाता, दूसरे शब्दों में, कथ्य के घरातल पर लेखक का एक

और तो पत्नी से पलायन, पुनः लड़कों से विवाह करने के बावजूद न जाना असंगत स्थिति को उजागर करता है । अण्ण को नाक पर लिसक जाये चश्मे का वास्ता देकर नियति को उसको सम्पूर्णता में स्वीकार कर लेने वाला दलोल कैसा निरर्थक और थोथो है, इसे अलग से बताने की आवश्यकता नहीं है ।

लेखक का एक आग्रह यह भी है कि वह आज को संघर्षपूर्ण मशीनों जिंदगो का चित्रांकन कर रहा है । इसके लिए जानबूझकर शोर और मोड़-माड़ और गति के उपयुक्त शब्द बार-बार प्रयोग करता है । विज्ञान और तकनीकी के विकास ने मनुष्य की जिंदगो को जो त्वरा और गति दी है, उस मशीना गति को लेखक उपस्थित करने का प्रयास करता है । '... इस जमाने में हमें आस पान के शोर और ट्रेन-लांच की हक-हक, मड़-मड़ से डिस्टर्ब नहीं होना चाहिए ।' इसीलिए नायक को बचीट की मोड़ ज्यादा पसन्द है । जाती जाती ट्रेन की आवाज विहसिल और कितने ही शोर के मेल के बीच अच्छा लगता है । मशीनों दौड़, कंधा ठेलती माड़, अनसुना शोर और आदमों को उलफन मरी जिन्दगो को अभिव्यक्ति के लिए वातावरण को सघन बनाया गया है । इस वातावरण की वास्तविक अनुभूति के लिए लेखक आग्रह करता है कि इसे यात्रा करते हुए या मरी मोड़ के बीच पढ़ा जाय । पर लेखक का यह आग्रह अर्थहीन लगता है, क्योंकि रेल यात्रा या मोड़ में इसे नहीं पढ़ा जा सकता, गंभीर उपन्यास अवकाश से पढ़ने की बीज है । गाड़ी की गति और शोर को बार बार दुहराया गया है--

बुद्ध-बुद्ध-बुद्ध :

कुक-कुक-कुक,

~~क व क न क न क क न क क न क~~

बार-बार उसे पुल पर से उतरते दिखाया गया है । पठानकोट से बम्बई तक कितने पुल पड़ते हैं, वह तो ठेसक ही जाने । पुल पर दूजरतो हुई गाड़ी के शोर के शब्द अलग हैं --

१ 'माध्यम', जून, १९६६, पृ०६०

२ 'कठारह' पुरज के पाँये को प्रमिका से

सड़-सड़-सड़, सड़-सड़-सड़,

सड़ग-सड़ग-सड़ग-सड़ग ।

संवादों का वचन भी कुछ इस प्रकार किया गया है, जिससे मोड़ और शोर और गति भरा परिवेश सघन अभिव्यक्त हो--

‘क्यों भाई कौन सा स्टेशन है यह ?

‘गुरदासपुर ।’

‘गुरदासपुर ही आया अभी । पठानकोट से चले दो-चार घण्टे हो गये भाई और अभी गुरदासपुर ही... ।’

‘बारूका, एक कण्टा हुआ है अभी तो... ।’

चाय-गरम-चाय.... दूध-मिठा-दूध.....

एक जैसा आवाज । यही गुरदासपुर में, यही भुसावल में ।

टण्ण-टण्ण,टण्ण-टण्ण,टण्ण-टण्ण, टण्ण.... ।

सात घण्टे । पांच मिनट और ।

वर्णन और भाषा को जानबूझकर शोर की अनुभूति प्रदान करने की कोशिश की गई है-- ‘क्यों अक्का, ये रेल.... ये रेल कभो... ।’

‘रेल-रेल-रेल.... सो जा ।’

मैंने जालें बंद कर ली हैं-- रेल-रेल-रेल-रेल में अब खुद भी रेल हो गया हूँ-- इंजन की तरह ठाट से सीटी देता चल रहा हूँ --क्क्-क्क्-क्क्-क्क्-क्क्... अण्णा क मे मेरे शरीर की जोर से हिलाकर जा दिया है-- ये क्या कक्-क्-क्क्-क्क् लगा रही है.... ।’ संवाद संक्षिप्त और जिन्दगी की गति का बोध देते हैं --

‘कहां रहे इतने दिनों ?’

‘पठानकोट ।’

‘ये कहां है ?’

१ ‘अठारह मुराब के पोथे’, पृ०४

२ वही, पृ०६

‘उत्तर में ।’

‘बहुत दूर है ?’

‘हां ।’

‘वहां किसी काम से गये थे ।’

‘नहां ।’

‘फिर’

‘यहां से मन ऊब गया था ... ।’

‘मुफ्तसे ?’

‘नहीं ।’

‘फिर ?’

‘किसी से भी नहीं ।’^१

इस प्रकार वर्णन और भाषा और संवाद आज को मशीनों ज़िंदगी, भागती हुई मोड़ और जगले हुए शोर को अभिव्यक्ति मगन रूप से देता है । कुल मिलाकर उपन्यास के शिल्पविधान में अतिशय चमत्कार रूपायित है । कथ्य के घरातल पर जिन चार बायामों वाली बात लेखक ने कही है, वह उपन्यास के परिप्रेक्ष्य में कहां भी फिट नहीं बैठ पाता ।^२ उसकी अतिशय चमत्कारप्रियता को यदि झोड़ मा दिया जाय तो ‘अठारह सूरज के पौधे’ को सबसे बड़ी अजफलता यही है कि वैचारिक घरातल पर प्रस्तुत किए गए लेखकीयआग्रह को कोई स्पष्ट और तर्कसंगत परिणति उसमें प्रायः विरल हो है ।^३

दूसरी बार (१९६८)^३

श्रीकान्त वर्मा का उपन्यास ‘दूसरी बार’ हिन्दी उपन्यास के शिल्प में कई नवीन संभावनाओं का द्वार खोलता है । कथानक के नाम पर मात्र कुछ

१ ‘अठारह सूरज के पौधे’, पृ० ११७

२ ‘माध्यम’, जून, १९६६, पृ० ६१ ।

३ श्रीकान्त वर्मा : ‘दूसरी बार’, अक्षरप्रकाशन, नई दिल्ली, प्र०सं०, १९६८।

दिनों की दिनचर्या का संकेत जिसमें घटनाएं सीमित और लगभग अमहत्वपूर्ण हैं। पात्र कुल मिलाकर तीन हैं, जिनमें नायक और नायिका बिन्दो के सम्बन्धों के संसार का अनुसंधान है। उपन्यास में वर्णित पात्रों में नायक का पात्रांकन और उसकी बीज एकदम नवीन है। नायिका बिन्दो की दोबारा उपस्थिति से टूटे विश्वासों वाला नायक उस उपस्थिति से आश्चर्य नहीं होता, बल्कि उद्विग्न, विद्वम्भ और निराशाहीन वह स्त्री के विरुद्ध जाता हुआ स्वयं अपने विरुद्ध चलता है, वहां तक जहां आत्महत्या के सिवा कुछ नहीं रह जाता। उपन्यास का यह 'एण्टो होरो' हिन्दो कथा-साहित्य में नई उद्भावना है। श्रीकान्त वर्मा की कहानियों के अधूरे और आत्मघाती कथन नायकों की तरह वह अपने ही अस्तित्व को फुटलाता है और संसार उसे डरावना प्रतीत होता है।

जीवन की ओर अपने-आपको अवास्तविक बनाता हुआ 'दुसरी बार' का अतीत से आक्रान्त में अपनी अन्तिम परिणति में भ्रम निर्भर और निरर्थक होकर रह जाता है। अनोखे संयम और म्यानक आवेश से लिखा गया यह महत्वाकांक्षी उपन्यास व्यक्तिचित्रों की एक और ही अर्थ देता है। फ्रांस के 'एण्टो नावेल' की तरह वह उपन्यास को अवधारणा की नष्ट करता हुआ नये उपन्यास की मलक दिखाता है।

उपन्यास का आरम्भ बिन्दो के दुसरे बार आगमन से होता है। अस्तु, शीर्षक कथन विषय के अनुरूप है। कभी नायक और बिन्दो ने एक-दूसरे के विश्वास की लेकर एक साथ जिन्दगी जिया था, लेकिन बिन्दो बिना कुछ बताये चली गई थी, इसलिए नायक का उसके प्रति विश्वास टूट चुका था। उसकी दोबारा उपस्थिति से नायक विचलित और विद्वम्भ होता है। उसके टूटे हुए विश्वास जुड़ने की कोशिश नहीं करते, बल्कि अन्दर ही अन्दर विद्रोह के लिए लालायित होते हैं। बिन्दो उस टूटे हुए विश्वास को जोड़ने की कोशिश करती है, लेकिन स्वामिमान की बँकर नहीं। सम्बन्ध विश्वासों के आधार पर कुछ काल तक साथ-साथ रहे और

१ उपन्यास के आवरण पृष्ठ से

२ उपन्यास के आवरण पृष्ठ से

फिर किन्हीं कारणों से विश्वास टूटते जायें । यहां तक कि दोनों एक-दूसरे से अलग हो जायें । ऐसी स्थिति में दूसरी बार फिर विश्वास प्राप्त करने के लिए कठिनाई होगी । विश्वासों के आदान-प्रदान में व्यक्तित्वों का आदान-प्रदान होता है । अपने को दिया जाता है और औरों को ग्रहण किया जाता है । इस आदान-प्रदान में जीवन का जो चित्र उपस्थित किया जायगा वह सम्बन्धों का सही रूप बतलाने वाला होगा ।

पुरा उपन्यास ६: अध्यायों में, संख्याओं के शौचिक आधार पर बांटा गया है । पहले अध्याय में नायिका बिन्दो का लिखा हुआ अन्तर्देशीय लिफाफा देखकर नायक को आश्चर्य अधिक उत्सुकता होती है, उसमें उसने मिलने के लिए कहा है । दोनों के सम्बन्ध टूटे हुए जैसा बात जुका है । टूटे हुए विश्वासों के आधार पर दोबारा मिलन दृष्टत और लोक को मनःस्थिति को जन्म देता है । नायक उससे मिलने जाता है और पूरा दिन उसी के साथ गुजारता है । उस दिन को भेंट के साथ और बात गये दिन के साथ इस अध्याय का अन्त हो जाता है । बिन्दो के पत्र को पढ़कर नायक को उत्सुकता होती है कि शायद वह पुनः सम्बन्ध स्थापित करना चाहती है, लेकिन उससे मुलाकात करने पर स्याल गलत निकलता है । नायक मोतर मोतर उस उत्सुकता को बदलना चाहता है, लेकिन उससे मिलने पर उसको कठोरता और शायद समझौता का आभास न पाने पर प्रतिहिंसा के भाव से आक्रान्त हो जाता है । समझौता करने के लिए अपना जिद को कौन तोड़े ? इस मुद्दा के बीच दोनों एक-दूसरे से मोन बने हुए खिंचा खिंचा व्यवहार करते हैं । बेमतलब संवादों के बीच, अप्रत्याशित ढंग से घर से निकल कर रेस्तरां में लंच लेते हैं, लेकिन किसी को और से बात नहीं होती । कुतुब को और घूमने जाते हैं, वहां से उठते हुए बिन्दो केवल इतना कहती है, 'मुझे कुछ बातें करनी थीं ।' लेकिन वह खुलती नहीं, इन्तजार करती है । इधर-उधर दिनु मर मटकने के बाद जब वह कहती है--'मेरे कारण आपको आज सारा दिन कष्ट हुआ ?' तो नायक अप्रत्याशित रूप से तिलमिला उठता

१ राजमलबोरा : 'हिन्दी उपन्यास : प्रयोग के चरण', पृ० २१८

२ 'दूसरी बार', पृ० २२

३ वही, पृ० २३

है। उसके टूटे हुए विश्वास पुनः पट्टी पर से उतर जाते हैं। उस पर विश्वास नहीं किया जा सकता। इस अध्याय में नायक और बिन्दो के चरित्र का आंतरिक मनःस्थिति कथा को विकसित करता है। एक-दूसरे को गाँठ खोलने के लिए लालायित रहना, लेकिन अपने अहम् के कारण झुप और लगभग ज़बनबंद रहना, तिलमिलाना, अपरिचित का तरह दिन भर भटकना आदि आंतरिक मनःस्थिति के द्वन्द्व को रूपायित करते हैं।

दूसरे अध्याय में नायक का दूसरे दिन का अतृप्त-व्यस्तता और बेबनी को हालत का वर्णन किया गया है। दिन भर उधर-उधर भटक कर मानसिक शान्ति प्राप्त करना चाहता है, लेकिन बेबनी बढ़ती जाता है। वह सोचता है, 'आखिर बिन्दो चाहती क्या है? कुदरे के बढ़ने के साथ-साथ उसकी बिंदु भी बढ़ती जाती थी।' और वह बिन्दो के घर के पास टैक्सो रोक देता है, लेकिन अहाते के भीतर सोचता है, कि वह पागलों जैसी हरकत कर रहा है और तैक्सो के साथ बाहर बला जाता है। घर पहुँचने पर नौकर बताता है कि किसी बार्ड जो का फोन आया था। इसकी सुनकर वह प्रसन्न हो जाता है। आखिर बिन्दो को हो तोड़ना पड़ा। दोबारा फोन की प्रतीक्षा में बेचैन होता हुआ लगभग ग्यारह बजे तक इन्तज़ार करता है। अन्त में फोन करके पूछता है 'फोन तुमने किया था?' 'नहीं।' उत्तर मिलने पर वह पुनः तिलमिला उठता है।

तीसरे अध्याय के अन्तर्गत नायक के रात की व्यथा (दूसरे दिन की रात) और फिर सबेरे व्यथा की गाँठ खोलने अनिल (उसका मित्र) के पास पहुँचने एवं दिन का बहुत बड़ा भाग उसके साथ गुज़ारने का कथा का वर्णन है। अनिल से मिलकर जो कुछ कहना चाहता था, वह पूरी तरह कह नहीं पाता, उल्टे अनिल व्यथा के मूलकारणों का उल्लेख कर उसकी व्यथा की ओर बढ़ाता है। अनिल के बताने पर कि वह (बिन्दो) रिंगल के पास मिला थी। नायक का बहम नाटकीय ढंग से बढ़ जाता है। उसे क्रोध और ईर्ष्या होती है। वह अकेले तो कभी

१ 'दूसरी बार', पृ० ३१

२ राजमल बोरा : 'हिन्दी उपन्यास : प्रयोग के कारण', पृ० २१८

नहीं जाता ? किसके साथ गई होगी ? और व्यर्थता को मनःस्थिति में जब घर लौटता है तो बिन्दो को ^{अपने} घर में, सोफे पर बैठा हुई ताश के पते बिछाये, पाकर चौंक उठता है ।

चौथे अध्याय में नायक और बिन्दो के बीच हुए संघर्ष का कथा है । हत्को औपचारिकता, घुटन और कुटन के बीच एक दूसरे को नाचा दिवाने की कोशिश की जाती है । बिन्दो आई थी समझौता करने लेकिन नायक के व्यवहार से क्रुद्ध हो वह अपनी चिट्ठियाँ मांगता है, उस कहाने तनाव और संघर्ष की हत्को अभिव्यक्ति कर दो गई है । अन्त में नाटकीय रूप में कह जाता है कि वही चिट्ठियाँ वापस लेने आई थी ? इसने नायक को लगता है कि जैसे कोई मयानक दुर्घटना हो गई हो जिसके अवसाद ने उसे धर लिया है ।

पाँचवें अध्याय में बिन्दो का पत्रों को लेकर चले जाने के बाद नायक की हत्तीस घण्टे बाद की कहानी है । अपनी अंत-व्यस्त मानसिकता में अचानक बिन्दो के घर जाता है और बिन्दो को पलंग पर उसके साथ संभोग करता है । सुबह नींद को तरह पराजित भाग जाता है ।

अन्तिम छठे अध्याय में थके, निराश, पराजित नायक और बिन्दो का मिलन यानी समझौता स्थापित होता है । इसका संकेत लेखक ने सूक्ष्मात्मक ढंग पर किया है । ' जरा दूर चलकर मैं एक पत्थर पर बैठ गया । वह मुझसे सटकर बैठ गई । ' तुम थक गये हो । ' इसने और मुझे जकड़ लिया ठोक अमरबैल की तरह । यहाँ पर उपन्यास का कथा समाप्त हो जाती है । इस प्रकार समुचे उपन्यास में चरित्र अपने टूटे हुए विश्वासों को लेकर समझौता करते हैं, इसका संशुफन लेखक ने बड़ी कुशलता के साथ किया है । कथानक मूल्यों को दृष्टि से कोई उपयोगी सामग्री नहीं दे पाता, न ही किसी जीवनन्त तथ्य को सामने रखता है, कि जिससे

१ 'दूसरी बार', पृ०=०

२ वही, पृ०१३२

मनुष्य की जिन्दगी को गति हासिल की जा सके । वह केवल बाज के जीवन में जो रहे स्वार्थ-पुरुष के बनते-बिगड़ते रिश्तों का मसीहा प्रस्तुत करता है-- वह भी सीमित और सतही रूप में ।

जिन्दगी का बिभराव, निश्वासों का टूटन, अजनबी और
अकेलापन, मन की कुंठार्यें, सम्बन्धों की लेकर निराशा, अकसाद और मृत्यु की यंत्रणा
शंका, घुटन, सोसला औपचारिकता, विदोष, आकुलता आदिकों प्रकार की आधुनिक
मनःस्थितियों को पूरे उपन्यास में पायित किया गया है, लेकिन इससे लेखक को
दृष्टि किसी जावन्त आयाम की स्पर्श नहीं कर पाता । वह वस्तुतः एक लम्बी
कहानी की सामग्री हो सकती था । लगता है 'दूसरी बार' किसी नवीन मुहावरे
की तलाश में है, क्योंकि उपन्यास के परम्परित ढांचे में इसे फिट नहीं किया जा
सकता । उपन्यास की अवधारणा को तोड़ता हुआ भी किसी महत्वपूर्ण उपलब्धि
से साक्षात्कार नहीं कर पाता । शिल्प की चोखता हुआ भी उपन्यास की
ऊंचा नहीं उठाता, यह अवश्य है कि वह किसी नये आयाम की तलाश के लिए
एक दृष्टि दे जाता है । इस दृष्टि से ही उपन्यास के महत्व की जांचा जा सकता
है ।

उपन्यास का भाषिक रचाव महत्वपूर्ण है । भाषा का सुहावरा कहानी के अनुकूल है और नवलेखन की भाषिक विशेषताओं को अभिव्यक्ति देता है । संकेतों, बिम्बों, प्रतीकों का योजना शब्दों और वाक्यों के चयन में सर्वत्र देखा जा सकता है, जिसे पात्रों की आन्तरिक मनःस्थिति को उजागर करने में सरलता हुई है । और शायद इस रूप में वह प्रासंगिक भी है । लेखक लम्बे-लम्बे विवरण कहीं भी नहीं देता और न ही कहानी कहने को उसको इच्छा है । वह पात्रों का मुल्यांकन करता हुआ व्यक्ति-मन से साक्षात्कार करता है । इस रूप में उसकी भाषा जीवन्त और ताली हो सकती है । दो-एक उदाहरण दृष्टव्य हैं --

(क) मैंने जल्दो-जल्दो कपड़े बदले और छत पर जाकर अपना शरीर सँकता हुआ

साफ-सुथरे वासमान को तोर देता जहाँ एक ग्लाइडर सुत में जकड़ काट रहा था।

कई दिनों बाद फिर दिन मुझे बच्चा लगा ।
 १-१-१९५१ ५००३३

(ख) गुमसुम सड़हरों और परित्यक्त फाड़ियों में से गरम हवा हनकर आती है और सारा संसार बिल्कुल सुना प्रतीत होता है। मेरे में अपने जीवित होने का अनुभव अधिक व्यक्तिगत होता है। इन फाड़ियों में बिन्दो के पास पड़ा हुआ मैं सोचता था, अगर इधर से कोई गुजरे तो एक बार टिठक जायेगा और उसे प्रम होगा कि फाड़ों के अन्दर कोई नर-चाँता, मादा-चाँता से जुफने के बाद उसे दुलारता हुआ थका पड़ा है।^१

(ग) मैंने सोचा था कि बिन्दो के बेहरे पर आतंक होगा। मेरा अनुमान सही निकला। सबसुब हो उसके बेहरे पर दृष्टत थो। बल्कि सारा शरीर हो लकड़ सा गया था। अपने को देने का मय शरीर को बेहंगा, मुग को कुप और व्यक्तित्व को टेढ़ा कर देता है। जब पहली बार बिन्दो के साथ यह हुआ था तब यह बिल्कुल सहज लगा था-- उसमें एक स्कूल का दर था। मगर इस समय यह एक जुआरी का मय लगा था।^२

कहीं-कहीं तत्त्व दर्शन का प्रवृत्ति उपन्यास को भाषा को कमजोर बनाती है। लेकिन इस कमजोरी से सब नहीं सका है, जैसे --'.....' एक दूसरे को जानना, एक दूसरे से अलग होना या एक दूसरे से जुना इसके बारे में क्या कहा जा सकता है, क्योंकि जो जिससे जितना जुता है, उतना ही टूटता है, जो जिससे जितना प्रेम करता है, उतनी ही घृणा। प्रेम करना घृणा करना है और घृणा करना प्रेम करना है।^३

संवाद संदिग्ध और पात्रों का मनःस्थिति के अनुकूल हैं। यात्रा जूँकि एक-दूसरे से परिरक्षित होकर भी सुलना नहीं चाहते, एक दूसरे को पहले सुलने के लिए प्रतीक्षित रहते हैं, इस स्थिति के चित्रांकन के लिए संवाद संदिग्ध और औपचारिक स्वाभाविक रूप से हो जायेंगे। अधिकांश स्थानों पर व्यंजनात्मक, ब्रह्म सांकेतिक और कुतूहलवर्क संवाद भी नियोजित हुए हैं। उसका तोलापन केवल संघर्ष को मनःस्थिति में देखा जा सकता है।

१ 'दूसरी बड़े बारे', पृ० २१

२ वही, पृ० १२१

३ वही, पृ० ६०

‘कहाँ रहें ?’ मैंने धीरे से कहा ।

..... फिर उसने अपने आंचल से अपना मुँह पोंडते हुए उतर दिया,

‘पूना, पंचमढो, अमृतसर ।’

‘अजोब कम्बिनेशन है । उत्तर, मध्य, पश्चिम ।’

‘किस सिलसिले में ।’ मुझे उत्सुकता भा हुई ।

‘रिसर्च ।’

‘फार रिसर्च तो ४ तुमने छोड़ दी थी ।’

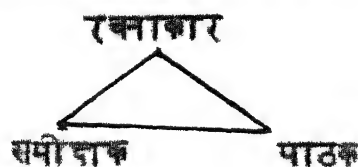
‘जब करने को कुछ न हो तो पुराना काम फिर से शुरू किया जा सकता है ।’

‘इस उम्र में ।’ मैंने कहा और अपनी जीभ काट ली^१ ।

कुल मिलाकर ‘दूसरी बार’ उपन्यास बाहे किन्हीं जावन्त मुत्त्यों को सम्प्रेषित करे या न कर हमारी जेतना को फकफोरे या न फकफोरे, वह उपन्यास की अवधारणा को तोड़ता हुआ आधुनिक जीवन की अनुप्रतियों को जीवन्त और नव्य भाषा के साथ में स्थापित करता है ।

उपसंहार

अन्य साहित्य-रूपों की अपेक्षा उपन्यास सबसे अधिक आकर्षक विधा है। विशाल संख्या में पाठक जिग रूचि के साथ आज उपन्यास पढ़ते हैं, उतना अन्य किसी विधा को नहीं। कारण कि उपन्यास अपने शिल्प, कथ्य एवं मनो-दृष्टि में हमारे जीवन से एकदम निकट है, उसे पढ़कर लगता है कि स्वयं हम उसमें जी रहे हैं, हमारे जीवन का गहरा और यथार्थ आयास उसमें उजागर हो रहा है। हमारे जीवन में बहुत से ऐसे स्तर हैं, जिन्हें हम जानते हुए भी अनुभूत नहीं कर पाते, किन्तु उपन्यासकार उन अनजाने और अज्ञात स्तरों को आकर्षक ढंग से प्रस्तुत करता है। एक लेखक का कथ्य है कि उपन्यास प्रायः अवकाश के दाँप में समय काटने के लिए पढ़ा जाता है। यह बात ऐसे पाठकों के लिए सही हो सकती है, जो मात्र मनोरंजन के ध्येय से उपन्यास पढ़ते हैं, किन्तु ऐसे पाठकों की संख्या आज नहीं के बराबर है। वस्तुतः कविता की भाँति उपन्यास गम्भीर और कलात्मक विधा है, यहाँ तक कि पाठक को उसकी कलात्मकता एवं नव्यता को समझने के लिए समीक्षकों अथवा आलोचकों का सहारा लेना पड़ता है। समीक्षक औपन्यासिक कृति के अज्ञात तथ्यों को उघाड़ता है, उसकी अधिक गहरे एवं सुदृढ़ रूप में आस्वाद्य बनाता है। बहुत से ऐसे तथ्यों को भी सामने लाता है, जिन्हें स्वयं लेखक भी नहीं सोच सकता था। उपन्यासकला की महत्वपूर्ण और ग्राह्य बनाने के लिए समीक्षकों, पाठकों एवं रचनाकारों का संबंध अन्योन्याश्रित या त्रिकोणात्मक है। उपन्यास एक बिन्दु है और उस बिन्दु पर बनी तीनों भुजाएँ-- रचनाकार, समीक्षक एवं पाठक हैं। त्रिभुजाकार उपन्यास-संसार तीनों भुजाओं की सहायता से उपन्यास को अर्थवान बनाता है।



बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक दशक मानव प्रकृति की रक्षा के लिए महत्वपूर्ण रहे हैं। इस काल के पूर्व विज्ञान एवं तकनीकों का प्रसार तीव्र गति से हो रहा था। यंत्र में जहाँ गति एवं प्रसार की क्षमता होती है, वहाँ अनुमान शक्ति विरल होती जाता है। यूरोप में विज्ञान के प्रति बढ़ता हुआ मानव भाव राष्ट्रों के परस्पर टकराव के रूप में व्यक्त हो रहा था। आतंक की स्थिति में क्रमशः दो महायुद्ध क्रियान्वित हुए। राष्ट्र टकराव के साथ व्यक्ति को अपनी कोमल बुकानों पड़ी। विज्ञान ने मानव इरियाँ कम कर दीं, आपसी सम्पर्क में तीव्रता ला दी, लेकिन स्नेह तत्व शिथिल होता गया। अधिकाधिक बार सम्पर्क होने पर परस्पर सौहार्द्र में क्षरण की अवस्था आ ही जाती है। मनुष्य भी एक-दूसरे के प्रतिद्वन्दी तथा आगे बढ़ने की आकांक्षा में परस्पर अधिक कट और विरोधी होने लगे। महायुद्धोत्तर परिस्थितियाँ तो और भी घातक सिद्ध हुईं। मनुष्य की जावनो शक्ति का नाश हुआ और हमें लगा कि हमारे समस्त आदर्श और नैतिकताएं लोसलों, अर्थहीन और बेमानी हैं। अपने ही अस्तित्व के प्रति भय और मोहभंग की प्रक्रिया प्रारम्भ हुई। सार्त्र, कामु, काफ़्का, ज्याजेने, कालिन्, विल्सन आदि का सम्पूर्ण दर्शन इसी अस्तित्व होनता की कहानी कहता है। इस सन्दर्भ में एक महत्वपूर्ण बात यह हुई कि हम अपने विरोधी से एकदम कट नहीं गये, बल्कि उससे सम्पर्क बनाये रखा। यह सम्पर्क अकृण्टन पैदा करता है। मनुष्य अपने अंदर सारी कमजोरियों को छिपाये हुए, ऊपर से प्रेमभाव जताता है। अन्दर ही अन्दर घुटता और लोसला होता जाता है। इस अनुभव को इलियट की प्रसिद्ध कविता--

We are the Halo men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw.¹
2

में तोसी अभिव्यक्ति दी गई है । आदमी में पुस मरा होना उसका कमजोर होना ध्वनित करता है ।

इस अवस्था में मनुष्य समाजोन्मुखी न होकर व्यक्ति उन्मुखी होता गया । मनुष्य का आंतरिक संसार जटिल एवं उलझा हुआ होता है । उसे सोधे-सोधे व्यक्त नहीं किया जा सकता । उपन्यासकार का लक्ष्य अंततः मनुष्य जीवन को समग्रतः अभिव्यक्ति देना है । उसका आन्तरिक संसार बाह्य संसार से ज्यादा सत्य होता है । अतः कथाकार उस आंतरिक संसार के उद्घाटन का ज्यादा से ज ज्यादा प्रयत्न करता है । इस प्रकार मनुष्य को प्रकृति एवं रचना के अनुकूल उपन्यास का शिल्प-विधान भी दुर्लभ बनता गया । दुर्लभता एवं जटिलता केवल नगरों एवं महानगरों के जीवन में निर्मित हुई, आंचलिक जीवन अब भी वैसा ही अकृत्रिम और सहज रहा । इस प्रकार के मनुष्य को व्यक्त करने के लिए उपन्यास का शिल्प 'सहज' या 'सरल' ही बना रहा । पुराने काल के रचनाकार भी अपने ढर्रे पर शिल्प को सपाट या सोधे रूप में व्यक्त करते हैं । उनका भी औपन्यासिक शिल्प सहज सम्प्रेष्य रहा । इस प्रकार शिल्प की दो कोटियां अपने-आप बन जाती हैं--

(क) सहज सम्प्रेष्य उपन्यास शिल्प-विधान

(ख) दुर्लभ सम्प्रेष्य उपन्यास शिल्प विधान ।

वैसे उपन्यास अपने जन्मकाल से ही निरन्तर नवीनता की ओर अग्रसर रह रहा है । कथ्य को अपेक्षा शिल्प विधान के क्षेत्र में यह नव्यता अधिक देखी जा सकती है । किन्तु स्वतंत्रता के बाद जिस बहुआयामी एवं विविध रूप में अपने नयेभाववस्तु के अनुरूप नया आवरण धारण करता है, वह निश्चित रूप से एक बड़ा उपलब्धि है । मनुष्य के छोटे-छोटे भाव-चित्रों एवं अनुभूतियों को जिस सूची से बांधा जाता है, वह अपने आप में अत्यन्त आकर्षक है । नित प्रति नूतन प्रयोग हो रहे हैं । नई पीढ़ी के अनुसार कथाकार अधिकतर शिल्प कमत्कार और नये विधान में अपनी प्रतिष्ठा स्थापित करता है । अधिक से अधिक बाँकाव के द्वारा पाठकों को अपनी ओर तोंके का प्रयत्न करता है, यहाँ तक कि उसने उपन्यास की परम्परागत अवधारणा को विनष्ट तो किया ही है, साथ ही

अ- उपन्यास या संटी उपन्यास प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है । बीसवीं शताब्दी के नये और अजीब मनुष्य के अनुकूल नये भाववस्तु को पुराने शिल्प आवरण में बांधना व्यर्थवान नहीं लगता । इन सारे प्रयत्नों से उपन्यास शिल्प दुबह हो हुआ है, पर अंग्रेजी और फ्रेंच के उपन्यासों का शिल्प-विधान जितना जटिल और दुबह है, उतना हिन्दी के उपन्यासों का नहीं । जेम्स ज्वायस, विलियम प्राउस्त, डोरोदीरिजर्सन वर्जीनिया वुल्फ और विलियम फाकर के उपन्यास जितने जटिल रूप में बांधे गये हैं, वह स्थिति अभी हिन्दी उपन्यासों में नहीं आई है, जो हमारे लिए स्वस्थ हो है । लेकिन ऐसा लगता है कि अंग्रेजी के उपन्यासों की मांति हिन्दी उपन्यासों में शिल्प की यह अत्यधिक जटिलता आगो और अत्यधिक जटिलता के पश्चात् एक ऐसा मो मोड़ आयेगा, जब संक्रमण की स्थिति से उपन्यास गुजरेगा और फिर किसी नये रूप को उजागर करेगा या फिर अपने उसी पुराने लाने क में चला आवेगा।

नये निर्मित शिल्पविधान को पुराने शास्त्रीय सिद्धान्तों द्वारा परखना स्वस्थ न होगा । इस बात को ध्यान में रखकर शोधार्थी ने अपने विवेचन में यथासाध्य उपन्यास के नवीन क्लेवर को नये ढांचे में व्याख्यायित करने का प्रयत्न किया है, इस प्रकार उपन्यास की पूर्ण नवीन प्रकृति से परिचय कराने की कोशिश की है कथाकृति में अपनी व्यक्तिगत मान्यताओं या सिद्धान्तों को ऊपर से आरोपित करना भी न्याय संगत नहीं है । प्रत्येक कथाकृति का अपना विशिष्ट शिल्प-विधान होता है और उसी के अनुसार उसका अध्ययन प्रस्तुत करना स्वस्थ होगा । समीक्षाक जिस बात को लेकर किसी कृति में कमजोरी या असमर्थता आरोपित करते हैं, वस्तुतः वही उसका नव्यरूप या विशिष्ट विधान है, जिसे जानबूझकर लेकर सम्प्रेषित करने का प्रयत्न करता है । इसीलिए हमने अध्ययन में कृति का मूल्यांकन उसकी विशिष्ट शिल्प पद्धति की पहचान के आधार पर किया है और परम्पारित बालोचना से अधिक से अधिक बचने का प्रयास किया है ।

परिशिष्ट (१)

सहायक ग्रन्थ सूची

- १- अध्ययन और अन्वेषण -- डा० देवराज उपाध्याय, नेशनल पब्लिशिंग हाउस
दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६६ ।
- २- अलग अलग वैतरणों -- डा० शिवप्रसाद सिंह, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद
प्रथम संस्करण, १९६७ ।
- ३- अठारह सूरज के पीछे -- रमेश बच्चो, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, वाराणसी,
प्रथम संस्करण, १९६५ ।
- ४- अन्वेषण की सह यात्रा -- उपेन्द्रनाथ अशक, नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद,
प्रथम संस्करण, १९७३ ।
- ५- अंधरे साक्षात्कार -- ^{नेमिचन्द्र जैन} ~~महेन्द्र शर्मा~~, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण
१९६६ ।
- ६- अंधेरे बंद कमरे -- मोहन राकेश, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण
१९६६ ।
- ७- अज्ञेय का कथा साहित्य -- बीम प्रभाकर, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली,
प्रथम संस्करण, १९६६ ।
- ८- अज्ञेय के उपन्यास ? कथ्य और विश्लेषण -- डा० नन्दकुमार राय, हिन्दी
साहित्य संसार, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९७३ ।
- ९- अज्ञेय के उपन्यासों की शिल्प विधि -- डा० सत्यपाल शुक्ल, दिल्ली पुस्तक सदन,
दिल्ली प्रथम संस्करण, १९६५ ।
- १०- आज का हिन्दी उपन्यास -- डा० इन्द्रनाथ मदान, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली,
प्रथम संस्करण, १९६६ ।

- ११- आत्मनेपद -- सच्चिदानंद हीरानंद वात्स्यायन 'अज्ञेय', भारतीय ज्ञानपीठ,
वाराणसी, प्रथम संस्करण, १९६० ।
- १२- जालवाल -- 'अज्ञेय', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९७१
- १३- आस्था और सौन्दर्य -- रामविलास शर्मा, किताब महल, इलाहाबाद, प्रथम
संस्करण, १९५२ ।
- १४- आस्था के प्रहरी -- डा० सत्यपाल बुध, इकार्ड प्रकाशन, इलाहाबाद, प्रथम
संस्करण, १९७० ।
- १५- आधा गांव -- राही मासूम रज़ा, अक्षर प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण
१९६६ ।
- १६- आधुनिक साहित्य : विविध परिदृश्य -- सुन्दर लाल कथूरिया (सम्पा०)
वाणी प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९७३ ।
- १७- आधुनिक हिन्दी कथा साहित्य और मनोविज्ञान -- डा० देवराज उपाध्याय,
साहित्य भवन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, १९५६ ।
- १८- उपन्यास कला: एक विवेचन -- जालादि विश्वमित्र, सरस्वती मन्दिर,
वाराणसी, प्र०सं०, १९६२ ।
- १९- एक कटी हुई जिन्दगी : एक कटा हुआ कागज -- लक्ष्मीकांत वर्मा, नेशनल
पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्र०सं० १९६५ ।
- २०- एक बूढ़े की मौत -- बदीउज्जुमा, सन्दकार, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९७१ ।
- २१- एक प्यासा तालाब-- श्याम व्यास, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं०, १९६८ ।
- २२- एक पति के नोट्स -- महेन्द्र मल्ला, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं०, १९६७ ।
- २३- ऐतिहासिक उपन्यास -- डा० सत्यपाल बुध, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली,
प्र०सं० १९७४ ।
- २४- ऐतिहासिक उपन्यास : प्रकृति और स्वरूप -- डा० गोविन्द जी (सम्पा०),
साहित्य वाणी प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र०सं०, १९७०
- २५- कई आवाजों के बीच-- डा० सुरेश सिन्हा, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद,
प्रथम संस्करण, १९६८ ।
- २६- काठ का उल्लू और कबूतर -- केशवचन्द्र वर्मा, साहित्य भवन, इलाहाबाद
प्रथम संस्करण, १९५५ ।

२७-कालेज स्ट्रीट के नये मसीहा -- शरद देवड़ा, अपरा प्रकाशन, कलकत्ता, प्रथम सं०,
१९६६ ।

२८- कुछ विचार -- प्रेमचन्द, हंस प्रकाशन, इलाहाबाद, संस्करण १९५४ ।

२९- कुणाल की आँखें -- जानंद प्रकाशक, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं० १९६७।

३०- सालो कुर्सी की आत्मा -- लक्ष्मीकांत वर्मा, किताब मकान, इलाहाबाद, प्र०सं०
१९५८ ।

३१- गिरती दीवारें -- उपेन्द्रनाथ अशक, भारती मण्डार, प्रयाग, प्र०सं०, संवत् २००३

३२- बाँवनों के सण्डहर -- गिरिधर गोपाल, साहित्य भवन, इलाहाबाद, प्र०सं०,
१९५४ ।

३३- बारूचन्द्र लेस -- हजारो प्रसाद द्विवेदी, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं० १९६३।

३४- जहाज का पंखो -- इलाचन्द्र जोशी, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण
१९५५ ।

३५- जिप्सी -- इलाचन्द्र जोशी, रेण्डल बुक डिपो, प्रयाग, प्रथम संस्करण, १९५२ ।

३६- जगलबन्दी -- गिरिराजकिशोर, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९७३

३७- जेनेन्द्र के विचार -- प्रभाकर माचवे, हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर, बम्बई, संस्करण
१९६३ ।

३८- फुठा सब -- यशपाल, विप्लव कार्यालय, लखनऊ, प्रथम संस्करण, १९५८ ।

३९- हुबसे मस्तुल -- नरेश मेहता, आत्माराम सण्ड सन्त, दिल्ली, प्रथम संस्करण
१९५४ ।

४०- तंतुजाल -- रघुवंश, किताब मकान, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, १९५८ ।

४१- दर्पण का व्यक्ति -- विष्णु प्रभाकर, राजपाल सण्ड सन्त, दिल्ली, प्रथम सं०,
१९६८ ।

४२- बाभा -- प्रभाकर माचवे, साहित्य भवन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९५५।

४३- दिशाओं का परिवेश -- डा० ललित शुक्ल, वाणी प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं०
१९६८ ।

४४- दूसरी बार -- श्रीकांत वर्मा, उत्तर प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९६८

४५- दो एकांत -- नरेश मेहता, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र०सं० १९६४

- ४६- धूपझांडी रंग -- गिरीश अस्थाना, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्र०सं० १९७०
- ४७- धूमकेतु : एक दृष्टि -- नरेश मेहता, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्र०सं० १९६२
- ४८- नदी के दोप -- 'अज्ञेय', प्रगति प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९५२ ।
- ४९- नागफनी का देश -- अमृतराय, हंस प्रकाशन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, १९५६
- ५०- परतो परिक्रमा -- फणोश्वर नाथ रेणु, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम सं० १९५७ ।
- ५१- प्रान और प्रश्न -- जेनेन्द्रकुमार, सूर्योदय प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९६६
- ५२- पानी के प्राचीर, -- रामदत्त मिश्र, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी, प्रथम संस्करण, १९६१ ।
- ५३- प्रेमचंदोत्तर उपन्यासों की शिल्प विधि -- डा० सत्यपाल शुभ, इकार्ड प्रकाशन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, १९६८ ।
- ५४- फ्रायड : मनोविश्लेषण -- देवेन्द्रकुमार देवालंकार (अनु०) राजपाल एण्ड संस, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९५८ ।
- ५५- फिलहाल -- अशोक वाजपेयी, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९७०
- ५६- बदलते परिप्रेक्ष्य -- नेमिचन्द्र जैन, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं० १९६८
- ५७- बलकमला -- नागार्जुन, किताब मठ, इलाहाबाद, प्र०सं० १९५२
- ५८- बहती गंगा -- शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं० १९५२
- ५९- बाबा बटेसरनाथ -- नागार्जुन, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं० १९५४
- ६०- बीरोबली से बीरोबंदर -- शैलेश मटियानी, आत्माराम एण्ड संस, दिल्ली, प्र०सं० १९५९ ।
- ६१- भारत और पश्चिम -- आर०एस० भारद्वाज (अनु०), आत्माराम एण्ड संस दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६४ ।
- ६२- मझो मरी हुई -- राजकमल चौधरी, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं० १९६६
- ६३- मन बुन्दावन -- लक्ष्मीनारायणलाल, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६६ ।
- ६४- मानव मूल्य और साहित्य -- धर्मवीर भारती, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन वाराणसी, प्रथम संस्करण, १९६१

- ६५- मुर्दों का टीला -- रागेय राघव, किताब मकल, इलाहाबाद, प्र०सं०१९४८
- ६६- मेला आंकल -- फणीश्वरनाथ रेणु, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं०१९५४
- ६७- यह पथ बंधु था -- नरेश मेहता, हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर, बम्बई, प्र०सं०१९६२
- ६८- यहां से वहां -- ज़ीलाल शुक्ल, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं०१९६६
- ६९- युग चिन्तन -- शरद देवड़ा, अपा एण्ड कम्पनी, कलकत्ता, प्र०सं०१९६३
- ७०- राग दरबारी -- ज़ीलाल शुक्ल, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, द्वितीय सं०१९७०
- ७१- लुकींगी नहीं राविका -- ठापा प्रियंवदा, बदर प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं०१९६७
- ७२- लोक लाज लोई -- सुरेन्द्रगाल, नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र०सं०१९६३ ।
- ७३- वयं रक्षामः -- आचार्य चतुरसेन, शारदा प्रकाशन, भागलपुर, प्र०सं०१९५५
- ७४- वाणामृदु की आत्मकथा -- हजारोप्रसाद दिवेदी, शान्तिनिकेतन, कलकत्ता,
प्र०सं०संवत् २००३ ।
- ७५- चिन्तार और विश्लेषण -- डा० क नगेन्द्र, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली,
प्रथम संस्करण, १९६६ ।
- ७६- प्रज विवेक के रंग -- डा० देवीशंकर अवधूत, भारतीय ज्ञान-प्रकाशन,
वाराणसी, प्र०सं०१९६५ ।
- ७७- विवेचना -- इलाचन्द्र जोशी, हिन्दी साहित्य सम्मेलन प्रयाग, प्र०सं०१९४८
- ७८- वे दिन -- निर्मल वर्मा, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं० १९६४
- ७९- सबहिं नचावत राम गोसांई -- भावती चरण वर्मा, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली,
प्रथम संस्करण, १९७० ।
- ८०- समय, समस्या और सिद्धान्त -- जेनेन्द्र कुमार, प्रानक्ता रामावतार, पूर्वोदय प्रकाशन
दिल्ली, प्र० सं०, १९७१ ।
- ८१- समलक्ष्य, समबोध -- राममनोहर लोहिया, राममनोहर लोहिया समता विद्यालय
न्यास, हैदराबाद, प्र०सं०१९६६ ।
- ८२- स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी उपन्यास -- डा० कान्ति वर्मा, रामचन्द्र एण्ड कम्पनी,
दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६६ ।
- ८३- साहित्य का अर्थ और प्रेय -- जेनेन्द्र कुमार, पूर्वोदय प्रकाशन, दिल्ली, प्र०सं०१९६४
- ८४- साहित्य की मान्यतायें -- भावती चरण वर्मा, हिन्दुस्तानी एकेडमी, प्रयाग, प्र०सं०
१९६२ ।

- ८५- साहित्य : साधना और संघर्ष -- रणवीर रांग्रा, भारतीय साहित्य मंदिर,
दिल्ली, १९६५ ।
- ८६- सिद्धान्त, अध्ययन और साधन -- डा० सियाराम तिवारी, बिहार ग्रन्थ
कुटीर, पटना, प्र० सं० १९६७ ।
- ८७- सुनीता -- जेनेन्द्र, हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर, बम्बई, प्र० सं० १९४६ ।
- ८८- सुरत का सातवां घोड़ा -- धर्मवीर भारती, साहित्य भवन, इलाहाबाद,
प्रथम संस्करण, १९५५ ।
- ८९- सुरज सुनी अंधेरे के -- कृष्णा सौमती, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र० सं० १९७२ ।
- ९०- सोया हुआ जल -- सर्वेश्वरदयाल सक्सेना, भारतीय ज्ञानपोठ, वाराणसी,
प्रथम संस्करण, १९५६ ।
- ९१- शहर में छुमता आदमी -- उषेन्द्रनाथ अस्क, नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद,
प्रथम संस्करण, १९६३ ।
- ९२- शील निष्पणः सिद्धान्त और विनियोग -- जगदीश पाण्डेय, अखिल भारतीय
हिन्दी शोध मण्डल, पटना, प्र० सं० १९५५ ।
- ९३- हिन्दी उपन्यास -- डा० सुरेशचिन्हा, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद,
द्वितीय संस्करण, १९७२ ।
- ९४- हिन्दी उपन्यास -- सुषमा प्रियदर्शिनी (संपादिका) राधाकृष्ण प्रकाशन,
दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९७२ ।
- ९५- हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद -- डा० त्रिभुवन सिंह, हिन्दी प्रचारक
पुस्तकालय, वाराणसी, प्रथम संस्करण संवत् २०२२
- ९६- हिन्दी उपन्यास: उद्भव और विकास -- डा० सुरेश चिन्हा, अशोक प्रकाशन,
दिल्ली, प्रथम सं० १९६५ ।
- ९७- हिन्दी उपन्यास : उपलब्धियां -- डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय, राधाकृष्ण
प्रकाशन, दिल्ली, प्र० सं० १९७० ।
- ९८- हिन्दी उपन्यास : एक अन्तर्जात्रा -- डा० रामदत्त मिश्र, राजकमल प्रकाशन,
दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६८ ।
- ९९- हिन्दी उपन्यास : पहचान और पार -- डा० इन्द्रनाथ मदान, लिपि प्रकाशन,
दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९७३ ।

- १००- हिन्दी उपन्यास पर पाश्चात्य प्रभाव -- डा० भारतभूषण अग्रवाल,
दिग्दर्शन चरण जैन, कथामचरण जैन एवं संतति, दिल्ली,
प्रथम संस्करण, १९७१ ।
- १०१- हिन्दी उपन्यास की शिल्प विधि का विकास -- डा० कृष्णा नाग,
लोकचेतना प्रकाशन, जबलपुर, प्रथम संस्करण, १९६२ ।
- १०२- हिन्दी उपन्यास का शिल्प विधि का विकास-- डा० ओम शुक्ल, अनुसंधान
प्रकाशन, कानपुर, प्रथम संस्करण, १९६४ ।
- १०३- हिन्दी उपन्यास--विवेक-- डा० सत्येन्द्र, कल्याणमल एण्ड संस, जयपुर,
प्रथम संस्करण, १९६८ ।
- १०४- हिन्दी उपन्यास : सिद्धान्त और समाप्ति -- डा० मज्जनलाल शर्मा,
प्रभात प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६५ ।
- १०५- हिन्दी उपन्यास : शिल्प और प्रयोग-- डा० त्रिभुवन सिंह, हिन्दी
प्रचारक संस्थान, वाराणसी, प्रथम संस्करण, १९७३ ।
- १०६- हिन्दी उपन्यास: बदलते परिप्रेक्ष्य -- डा० प्रेम मटनागर, अर्चना प्रकाशन,
जयपुर, प्रथम संस्करण, १९६८ ।
- १०७- हिन्दी उपन्यास : प्रयोग के चरण-- डा० राजमल बोरा, नमिता प्रकाशन,
औरंगाबाद, (महाराष्ट्र) प्रथम संस्करण, १९७२
- १०८- हिन्दी उपन्यास : पृष्ठभूमि और परम्परा -- डा० बदरी दास, ग्रन्थम
प्रकाशन, कानपुर, प्रथम संस्करण, १९६६ ।
- १०९- हिन्दी उपन्यास में चरित्र- चित्रण का विकास-- डा० रणवीर रांग्रा,
भारतीय साहित्य मन्दिर, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६१
- ११०- हिन्दी उपन्यास में कथा शिल्प का विकास -- डा० प्रतापनारायण टण्डन,
हिन्दी साहित्य मंदार, लखनऊ, प्रथम संस्करण, १९५९ ।
- १११- हिन्दी उपन्यासों में नायक -- डा० कुसुम बाबूजीय, शोध साहित्य प्रकाशन,
इलाहाबाद, प्र०सं० १९७३ ।
- ११२- हिन्दी उपन्यासों में नायिका की परिकल्पना-- डा० सुरेश सिन्हा, अक्षोक
प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६४ ।

११३- हिन्दी कहानी की रचना-प्रक्रिया-- डा० परमानन्द श्रीवास्तव, ग्रन्थम प्रकाशन,
कानपुर, प्रथम संस्करण, १९६५ ।

११४- हिन्दी के आंबलिक उपन्यास और उनका शिल्प विधि-- डा० आदर्श सक्सेना,
सूर्य प्रकाशन, मन्दिरी, कानपुर, प्र०सं०, १९७१ ।

११५- हिन्दी स्कांको की शिल्प विधि का विकास-- डा० सिद्धनाथ कुमार, ग्रन्थम
प्रकाशन, कानपुर, प्रथम संस्करण, १९६६ ।

११६- हिन्दी नवलेखन -- डा० रामस्वयम् चतुर्वेदी, भारतीय ज्ञानपाठ, वाराणसी,
प्र०सं० १९६० ।

११७- हिन्दी साहित्य-- एक आधुनिक परिप्रेक्ष्य -- 'अजय', राधाकृष्ण प्रकाशन
दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६७ ।

११८- हिन्दी साहित्य की अधुनातन प्रवृत्तियाँ-- डा० रामस्वयम् चतुर्वेदी, रेन्द्रोय
हिन्दी परधान, कागरा, प्र०सं० १९६६

परिशिष्ट--२

ENGLISH BOOKS

1. Aldridge, John. -- Criticism and essays on modern fiction; The Ronald Press Co. U.S. edition 1951.
2. Allen, Walter -- Writers on writing; Phoenix house Ltd. London; first published 1948.
3. Allott, Miriam -- Novelists on the novel - Routledge and Kegan Paul Ltd, London; First published 1959.
4. Batho, G. Edith and Victorians and after; The crosscut Press, London; second edition 1950.
5. Beach, J.M. -- The Twentieth century Novel - Appleton-Century crafts, Inc. N.Y. First imp. 1938.
6. Brooks, Cleanth & Warren, Robert Penn-- Understanding Fiction; Appleton-century-Crafts Inc. N.Y. First imp. 1943.
7. Edel, Leon -- Modern Psychological Novel- Grove Press, Inc. N.Y. edition 1953.
8. Eliot, T.S. -- The complete poems and plays of T.S. Eliot; Faber and Faber Ltd, London; second edition 1970.
9. Faithfull, Theodore-- A Hand book of self analysis; Rylee Ltd, London; First Published 1948.
10. Forster, E.M. -- Aspects of the Novel; Harcourt, Brace & Co. Inc. N.Y. First edition 1940.

11. Freud, Sigmund -- The Ego and the Id; Hogarth Press Ltd. London; North edition 1947.
-- Collected papers (vol. iv); Hogarth Press Ltd. London; Third ed. 1946.
12. Gysin, Eugene Current Realism and orientation in Fiction; & Milton M. Patrick -- Scott, Foresman Co. America; edition 1962.
13. Goodman, Theodore -- The writing of Fiction- Collier Books Ltd, N.Y. Ltd, First pub. 1961.
14. Hale, Nancy -- The Realities of Fiction; Macmillan & Co. Ltd. London; First pub. 1963.
15. Hicks, Cranville -- The Living Novel; Collier Books Ltd. N.Y. edition 1962.
16. Humphry, Robert -- Stream of Consciousness in Modern Novel; University of California Press, America, edition 1958.
17. Huxley, Aldous -- On Art and Artists; Chatto and Windus Ltd. London; Sixteenth impression 1960.
-- Brave New World; Chatto and Windus Ltd. London; edition 1956.
18. James, Henry -- The Art of Fiction; Oxford University Press. N.Y. First impression 1948.
19. Lever, Katherine -- The Novel and the Reader; Methuen & Co. Ltd. London; First Pub. 1961.
20. Liddell, Robert -- A Treatise on the Novel; Jonathan Cape; London; Second imp. 1949.
21. -- Some Principles of Fiction; Jonathan Cape, London; First impression 1953.

21. Martin Amis and
Lorburg Ltd. -- Writers at work (the Paris Review
Interviews) London, second im-
pression 1958.
22. Muir, Edwin -- The structure of the novel; Hogarth
press, London; edition 1929.
23. O, Lesser, Marion -- Fiction and unconscious-motor
own Ltd. London; ed. 1960.
24. Shapiro, Charles -- Twelve Original essays on great
(editor) English novels; Wayne University
press, Michigan; ed. 1960.
25. Trilling, Lionel -- The Liberal Imagination; Penguin
Books Ltd, England; ed. 1970.
26. Van O'Connor, -- Forms of Modern Fiction; Indiana
William University press, Bloomington,
America; second imp. 1959.
27. Woolf, Virginia -- Moment and other essays; The Hogarth
press Ltd. London; edition 1952.
-- Mrs. Woolsey; The Hogarth press
Ltd., London; eighth imp. 1954.
-- The Common Reader; The Hogarth
press Ltd., London; seventh imp.
1959.

परिशिष्ट (३)

कोश, पत्र-पत्रिकाएँ, जर्नल्स एवं परिचर्चा

कोश

- १- मानक हिन्दी कोश-- डा० सत्यप्रकाश आदि, हिन्दी साहित्य-सम्मेलन, प्रयाग, प्रथम संस्करण, १९७१ ।
- २- मानविकी-परिभाषिक कोश -- डा० गोरेन्द्र, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६५ ।
- ३- हिन्दी-हिन्दी कोश (भाग १ व २)-- डा० धीरेन्द्र वर्मा आदि, ज्ञानमण्डल लि० वाराणसी ।
- ४- वृहत् हि कोश-- ज्ञानमण्डल लि०, वाराणसी

पत्र-पत्रिकाएँ

- १- आलोचक जुलाई १९५२, अक्टूबर, १९५४ (उपन्यास विशेषांक), जनवरी, १९५५ जुलाई १९६५ (स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी साहित्य विशेषांक), अक्टूबर-दिसम्बर १९६८, अप्रैल-जून, १९६९ तथा जनवरी-मार्च १९७० ।
- २- कल्पना जनवरी-फरवरी १९६७, अगस्त-सितम्बर १९६८, तथा अगस्त-सितम्बर १९६९ (नवलेखन विशेषांक)
- ३- माध्यम मार्च १९६४, मई १९६४, अगस्त १९६४, फरवरी १९६५, मई १९६५, मार्च १९६६ तथा जून १९६६ ।
- ४- साहित्यदेश -- जुलाई - अगस्त १९५६ (वाचनिक उपन्यास अंक)

JOURNALS

1. The Literary Supplement, Oct. 8, 1964.
2. Illustrated weekly, Feb. 3, 1967.

परिचर्चा

समकालीन हि-साहित्य : बहस के लिए कुछ मुद्दे -- हिन्दुस्तानी एकेडमी की एक परिचर्चा में पढ़े गये निबन्ध ।